

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**LAS NARRATIVAS EMERGENTES DEL SELFI ARTÍSTICO**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del

Programa de Estudios de Posgrado en Artes

para optar al grado y título de Maestría Académica

en Artes con énfasis en Artes Visuales

SOFÍA FALLAS PÉREZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

## **DEDICATORIA**

A Luis Alberto Fallas López, Ileana María Pérez Guzmán, Mónica Cristina Fallas Pérez y Luis Antonio López López por su apoyo y amor incondicional.

A la memoria de mi maestro Rudolf Wedel Schweichler, por enseñarme la pasión por la fotografía blanco y negro y la investigación.

A la memoria de Alba Lucía Brenes Aguilar y Adolfo Calderón.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Universidad de Costa Rica y la Universidad Técnica Nacional, instituciones a las que debo mi formación profesional y académica.

Al Programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, por su invaluable apoyo académico y administrativo.

A mis asesores y profesores el Dr. Camilo Retana Alvarado, la Dra. Karen Poe Lang y el M.Sc. Ernesto Calvo Álvarez, por sus valiosos apoyo, compañía y guía durante todo mi proceso de investigación.

A Elvia, Tobías, Sergio, Catalina y Magdalena, por su compañerismo incondicional.

“Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de  
Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica,  
como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría  
Académica en Artes Visuales.”



---

**M.Sc. Judith Cambronero Bonilla**  
**Representante del Decano**  
**Sistema de Estudios de Posgrado**



---

**Dr. Camilo Retana Alvarado**  
**Director de Tesis**



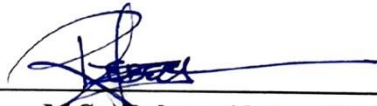
---

**M.Sc. Ernesto Calvo Álvarez**  
**Asesor**



---

**Dra. Karen Poe Lang**  
**Asesora**



---

**M.Sc. Rebeca Alpizar Barboza**  
**Representante del Director**  
**Programa de Posgrado en Artes**



---

**Sofía Fallas Pérez**  
**Sustentante**

## TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria.....	II
Agradecimientos .....	II
Hoja de aprobación .....	III
Tabla de contenidos .....	IV
Resumen en Español.....	VII
Abstract (Resumen en Inglés).....	VIII
Lista de figuras.....	IX
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I:</b> Los recursos de producción y edición digital en la narrativa del selfi artístico.....	12
-Introducción al capítulo.....	12
-Los recursos de producción digital en la narrativa del selfi artístico .....	15
-El nuevo dispositivo fotográfico para la narratividad: el Smartphone .....	15
-La presencia del nuevo espejo: la pantalla del <i>smartphone</i> . A través del selfi <i>Coordinated</i> de Amber Robson (2017).....	21
-A través de los filtros de las realidades virtuales. A través del selfie de Leah Schranger (2015).....	26
-“La estética del error”. A través del selfi de Alfredo Román Bulacio (2017) .....	32
-Los recursos de edición digital en la narrativa del selfi artístico .....	36

-El recurso narrativo de la apropiación digital en el selfi artístico. A través del selfi de Diego M. Verduguez (2017) .....	36
-La búsqueda de la hibridación. A través del selfi de Leah Schrager (2016) .....	43
- Borrar la información para revelar. A través del selfi de <i>¿IS IT ART?</i> de “neofina” (2017) .....	47
-Recapitulación .....	52
<b>CAPÍTULO II: Las rupturas con la noción de autoría en el selfi artístico .....</b>	<b>55</b>
-Introducción al capítulo.....	55
-El @fotógrafoartista de #selfis .....	57
-De la contemplación a la coautoría: El @lector/productor de #selfis .....	63
-De la contemplación a la coautoría: El @lector/productor de #selfis. A través del selfi <i>@onaartist and followers</i> de la artista @leahschranger y sus @lectores/productores (2018).....	68
- A través de la pantalla táctil .....	73
-A través de la pantalla táctil. A través del selfi <i>„My Only Dream Was About Being Beautiful, But It Was Hurting Me....I Had To Do It....</i> de la artista @olawalkow y su coproductora @mariaelisamoreira (2017) .....	77
-Recapitulación .....	84
<b>CAPÍTULO III: El rol del espacio virtual en la narrativa del selfi artístico y sus propuestas a la curaduría contemporánea .....</b>	<b>87</b>
-Introducción al capítulo.....	87

-Dinámicas del arte fotográfico selfi en el espacio virtual de las redes sociales .....	88
-Detonantes de las reconfiguraciones y expansiones del espacio fotográfico del selfi artístico .....	88
-Expansiones y configuraciones del espacio fotográfico del selfi artístico y sus narrativas en escenarios virtuales .....	92
- Reconfiguraciones curatoriales en el museo a partir del fenómeno artístico del selfi .....	100
-El museo: un escenario para el performance y el enriquecimiento de la narrativa artística selfi.....	101
-De la digitalización al nacimiento digital: el caso la Exhibición <i>From Selfie to Self-Expression</i> en la Galería Saatchi de arte contemporáneo (2017) ....	106
-Recapitulación .....	114
<b>CONCLUSIONES FINALES .....</b>	<b>117</b>
<b>REFLEXIONES PERSONALES TRAS UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL SELFI ARTÍSTICO .....</b>	<b>121</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>124</b>

## **RESUMEN**

Esta investigación centrará sus esfuerzos en el estudio del fenómeno de la fotografía selfi en tanto práctica artística contemporánea en sus espacios de exhibición, tanto en las redes sociales virtuales de sus productores como en plataformas web de instituciones del arte contemporáneo. A partir de ello, se propone analizar los alcances técnicos, estéticos, “pluriautoriales” y curatoriales de algunas de sus narrativas emergentes. Este propósito principal precisará del examen del papel de los recursos de producción y edición digital, de la caracterización de sus rupturas con las nociones tradicionales de autoría y finalmente de la identificación del rol del espacio virtual en su narrativa y sus propuestas curatoriales. Con esto no solo se pretende defender sus cualidades artísticas sino también la innovación de sus propuestas narrativas para el género fotográfico.

## **ABSTRACT**

This thesis is focused on the phenomenon of the selfie as a contemporary artistic practice exhibited on virtual spaces in social media platforms and web platforms of contemporary art institutions. On this basis, this study aims to analyze the significance of its emerging narratives. For this purpose, a careful analysis is conducted on the technical, aesthetical, “pluri-authorial”, and curatorial effects on some of the emerging narratives of the selfie. As an imperative step, this research will require the evaluation of the role of production resources and digital edition in the selfie making, the characterization of the disruption of authorship, and the role of the virtual space in the narrative and curatorial proposals of the selfie. The main purpose of this study is not only to defend the selfie as an art form but also to introduce its narrative proposals as valuable innovations in the photography genre.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Robson, A. (2017). *Coordinated* [fotografía digital]. Galería Saatchi de Arte Contemporáneo. Recuperado de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....23
- Figura 2:** Schrager, L. (2015). Sin título [fotografía digital]. Instagram. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/0QrcOimD9J/>.....28
- Figura 3:** Bulacio, A. (2017). *Artista por necesidad* [fotografía digital]. Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño. Recuperada de: <http://artecontemporaneoboliviano.blogspot.com/2017/11/que-es-una-selfie-v-bienal-de-arte.html>.....34
- Figura 4:** Verduguez, J. (2017). Sin título [fotografía digital]. Arte Contemporáneo Boliviano. Recuperada de: <http://artecontemporaneoboliviano.blogspot.com/2017/11/que-es-una-selfie-v-bienal-de-arte.html>.....38
- Figura 5:** Ozbilici, B. (2016). Sin título [fotografía digital]. La Vanguardia. Recuperada de: <https://www.lavanguardia.com/internacional/20161219/412734669340/atentado-embajador-ruso-turquia.html>.....39
- Figura 6:** Schrager, L. (2016). Sin título [fotografía digital]. Instagram. Recuperada de: <https://www.instagram.com/p/BFpFEtdGD2I/>.....45

- Figura7:** “Neofina”. (2018). *Is it art?* [fotografía digital]. Instagram. Recuperada de: <https://www.instagram.com/p/BipqeFunJS1/?hl=es-la&taken-by=neofina>.....49
- Figura 8:** Schrager, L. (2018). *Who’s for dinner?* [fotografía digital]. Instagram. Recuperada de: [https://www.instagram.com/p/BfWiUN-n\\_JH/](https://www.instagram.com/p/BfWiUN-n_JH/).....68
- Figura 9:** Schrager, L. (2018). *@onaartist and followers* [fotografía digital]. Instagram. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/Bo8D7K-hCe9/86>.....70
- Figura 10:** Walków, O. (2017). „*My Only Dream Was About Being Beautiful, But It Was Hurting Me.... I Had To Do It.....*” [fotografía digital]. Galería Saatchi de Arte Contemporáneo. Recuperada de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....77
- Figura 11:** Moreira, M. (2017). *Corporosus* [fotografía digital]. Galería Saatchi de Arte Contemporáneo. Recuperada de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....80
- Figura 12:** González, G. (2017). Sin título [fotografía digital]. Graciela María González. Recuperada de: <https://gracielamariablog.wordpress.com/2017/11/11/v-bienal-de-arte-contemporaneo-boliviano-contextos-2/>.....90
- Figura 13:** Kumoloca. (2020). Sin título [fotografía digital]. Instagram. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/B7rAdNQIv9T/>.....94

- Figura 14:** Kumoloca [@kumoloca]. (23 de enero de 2020). Dentro de la caracola, el mar... Inside the seashell... [imagen adjunta]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/p/B7rAdNQIv9T/>.....95
- Figura 15:** Kumoloca [@kumoloca]. (23 de enero de 2020). Sin título [imagen adjunta]. México: Instagram. Recuperado de:  
<https://www.instagram.com/explore/tags/selfieart/>.....97
- Figura 16:** Monroy, S. (2020). Sin título [fotografía digital]. Instagram. Recuperada de:  
[https://www.instagram.com/p/B-ilhm\\_A0PU/](https://www.instagram.com/p/B-ilhm_A0PU/).....104
- Figura 17:** Saatchi Gallery. (2017). Sin título [fotografía digital]. Saatchi Gallery. Recuperada de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....108
- Figura 18:** Saatchi Gallery. (2017). Sin título [fotografía digital]. Saatchi Gallery. Recuperada de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....108
- Figura 19:** Saatchi Gallery . (2017). Sin título [fotografía digital]. Saatchi Gallery. Recuperada de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....110
- Figura 20:** Saatchi Gallery . (2017). Sin título [fotografía digital]. Saatchi Gallery. Recuperada de: <https://www.saatchigallery.com/selfie/>.....111

**-Figura 21:** Saatchi Gallery [@saatchi\_gallery]. (23 de enero de 2020). Sin título  
[Fotografía digital]. Instagram.

<https://www.instagram.com/explore/tags/saatchiselfie/>.....112



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

SEP Sistema de  
Estudios de Posgrado

**Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.**

Yo, Sofía Fallas Pérez, con cédula de identidad 3-0464-0722, en mi condición de autor del TFG titulado "Las narrativas emergentes del self: artístico"

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI ☒ NO \* ☐

\*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: \_\_\_\_\_ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

**INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:**

Nombre Completo: Sofía Fallas Pérez

Número de Carné: B02310 Número de cédula: 3-0464-0722

Correo Electrónico: fotosofiaf@gmail.com

Fecha: \_\_\_\_\_ Número de teléfono: 8310 9843

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Camilo Retana Alvarado

**FIRMA ESTUDIANTE**

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

## INTRODUCCIÓN

El selfi es un autorretrato fotográfico tomado con un teléfono inteligente o una cámara digital y expuesto, posteriormente, en una red social (Oxford, 2016). Nace en el 2002 en Australia del comentario que hace un hombre sobre un autorretrato suyo publicado en un foro de Internet. A partir de entonces, favorecido por el auge de las nuevas tecnologías electrónicas y redes sociales tales como Facebook, Whatsapp e Instagram, el selfi se popularizó y se extendió a todo el mundo (Tifentale, 2014 y Canga, 2015).

El selfi se convirtió en un fenómeno impulsado por las “masas” a partir del año 2010. Desde los inicios de esta década hasta la actualidad los avances en tecnología celular, específicamente en el desarrollo de los teléfonos inteligentes (*smartphones*) con una cámara fotográfica incorporada y con conexión a Internet, han impactado no solo las formas de consumo de productos y servicios, las relaciones interpersonales, las prácticas sociales, las tareas cotidianas sino también la relación de las personas con las imágenes (especialmente con la propia) (Canga, 2015). La expansión de la red de internet y el aumento y optimización de sus plataformas virtuales han promovido la creación de sitios web de socialización (y posteriormente aplicaciones para *smartphone*) como Instagram, Facebook, Twitter, WhatsApp o Tumblr. Estos sitios, mejor conocidos como redes sociales, han sido los espacios en los que los selfis han logrado encontrar un terreno fértil para multiplicarse y alimentar sus composiciones. Instagram, con más de quinientos millones de usuarios, es quizá su plataforma predilecta debido al protagonismo que en ella reciben las imágenes y videos. Nunca antes se habían producido tantos autorretratos fotográficos como ahora. Para evidenciar esto, el portal web en español del medio periodístico BBC Mundo, publicó el 9 de agosto de 2015 un artículo sobre estudios internacionales que utilizaron la estadística

para cuantificar la práctica del selfi. Se destacan estos números: alrededor de 1 millón de selfis son publicados en las redes sociales por día en el mundo, 23.7 años es la edad promedio de sus autores quienes en su mayoría son mujeres, 86 millones de fotos en Instagram se identifican con el “hashtag” “#selfie” sin contar aquellas que no lo escriben. Londres figura como la ciudad en la que más personas se toman selfis a nivel mundial y, en cuanto a América Latina, destacan a Sao Paulo (Brasil), Monterrey (México) y San José (Costa Rica) (Perasso, 2015).

Joan Fontcuberta (2016) insiste en que los cambios en la fotografía y en otros ámbitos como la Internet, las redes sociales y las nuevas tecnologías (en especial las de la telefonía móvil) han provocado el comienzo de una nueva era, la “era postfotográfica”. Este nuevo escenario está marcado por la saturación de imágenes, la trasmutación de valores fundamentales tradicionalmente asociados a la fotografía como la verdad, la memoria o el documento. Asimismo, por la adaptación de la producción y exhibición fotográfica a la “segunda vida” o a la “vida online” y por los nuevos requerimientos de inmaterialidad (la ruptura con los soportes físicos). En la era postfotográfica resaltan nuevos valores de transmitabilidad, profusión e instantaneidad de las imágenes en la web y se reubica la calidad en un puesto secundario por debajo de la producción. También se seculariza la experiencia visual, pues todos son ahora productores gracias a las facilidades y accesibilidad de las nuevas tecnologías. Y, finalmente, se caracteriza este nuevo periodo por el paso a la “fotografía conversacional” (la comunicación se da a través del intercambio de imágenes) (Fontcuberta, 2016) y la difuminación de los límites entre lo privado y lo público.

El campo artístico fotográfico no ha sido inmune a los efectos de esta era postfotográfica, Fontcuberta (2016) subraya que las facilidades técnicas que ofrecen las

cámaras digitales y aplicaciones de edición de los *smartphones*, sumado al aumento de “fotógrafos aficionados” en la redes sociales virtuales y las propias rupturas de las imágenes con los modelos tradicionales se están traduciendo en problemáticas para las nociones de obra de arte fotográfica y de fotógrafo artista. Para este último, el mérito de su producción ya no estriba en su maestría técnica ni en su búsqueda de valores canónicos de belleza sino en su capacidad de prescribir sentido en su obra. Los receptores, impactados también por los cambios, abandonan la contemplación pasiva para tornarse en coautores de obras: las redes sociales recortan las distancias entre artistas y receptores para promover entre ellos dinámicas de interacción activa que admite la retroalimentación de imágenes en ciclo constante.

Los selfis, autorretratos característicos de esta era postfotográfica, han llegado también al campo fotográfico artístico. En primer lugar, en mano de fotógrafos profesionales artistas que han expuesto sus autorretratos (en conjunto con otras obras de su portafolio) en redes sociales virtuales como Instagram con el “hashtag” “#selfie” (palabras claves o etiquetas precedidas por un símbolo numeral que permiten identificar los selfies y ser encontrados con mayor facilidad por otros usuarios a través del buscador); y en segundo lugar a través de exhibiciones como la Exhibición *From Selfie to Self-Expression* en la Galería Saatchi de arte contemporáneo en Londres, Inglaterra (2017), que no solo se ha llevado a cabo en el espacio físico de esta institución sino que también permanece abierta en su plataforma web en constante interacción con sus espectadores que, gracias a sus dinámicas, pueden exponer también sus propios selfis. Se han organizado también Bienales como la V Bienal de Arte Contemporáneo Contextos *Qué es una selfie?* en el Museo Nacional de Arte La Paz, Bolivia (2017) en las que estas imágenes y sus actores han participado pero que a diferencia de la anterior no han sido trasladadas a los espacios virtuales



(los cuales son sus predilectos). Los selfis que han ingresado a estos espacios en manos profesionales de los fotógrafos artistas son los selfis que adquieren el adjetivo “artísticos”.

Ante este escenario, la propuesta de la presente investigación consiste en analizar algunas narrativas emergentes del selfi artístico para valorar sus alcances técnicos, estéticos, “pluriautoriales” y curatoriales. Para ello se procurará, en un primer lugar, examinar el papel de los recursos de producción y edición digital, por otra parte, se dedicará a estudiar sus rupturas con la noción de autoría, y, finalmente, a identificar el rol de los espacios virtuales de exhibición en la narrativa del selfi artístico y sus planteamientos a la curaduría contemporánea. El motivo de esta dirección responde no solo al ingreso del selfi en el escenario artístico fotográfico, sino también a las problemáticas que estas imágenes han atraído consigo en torno al valor de los textos autofotográficos como representaciones que, lejos de ser copias de una apariencia física huérfanas de sentido son pronunciaciones, relatos, narraciones que elabora el sujeto sobre sí plenos en significados y que transitan por la realidad, por la imaginación y la virtualidad.

Numerosos abordajes de este fenómeno han tratado de generalizar o centralizar posiciones como la de Henry A. Giroux en su artículo *Selfie Culture in the Age of Corporate and State Surveillance* (2015); esta concibe al selfi como “una forma fuera de control de vanidad y narcicismo en una sociedad en la cual un capitalismo descontrolado promueve formas de un desmesurado interés propio que legitima el egoísmo y corrompe el carácter individual y moral.” (Giroux, 2015, p.158). En esta misma línea se posicionan otros investigadores con un remarcado interés en devaluar esta imagen fotográfica. Toman también protagonismo las concepciones del selfi como una práctica banal, sin profundidad de significado y en la cual quienes participan de ella se convierten en personas inconscientes de la realidad de su contexto y preocupadas solo por su apariencia física, su

status social y sus relaciones sociales virtuales. No pueden negarse estas aseveraciones, principalmente porque existen evidencias claras que las respaldan, sin embargo, tampoco es factible insistir en que esto es sintomático y que la totalidad de las imágenes inscritas dentro de este subgénero fotográfico coincidirán inevitablemente con este perfil. Por ello es preciso iluminar las demás aristas del fenómeno y descentralizar sus problemáticas, un camino al que otros investigadores se están dirigiendo.

Son cada vez más numerosos los investigadores que se desligan de propuestas como las de Giroux, la mayoría de ellos especializados en ciencias sociales, puntualmente, en comunicación y psicología. La investigación desde las artes es poca, con la excepción de algunos casos en los que se ha analizado y valorado la relación entre los selfis y el arte tanto desde la producción como de su recepción. Para proponer el calificativo artístico a estas imágenes optan por compararlas con obras ya reconocidas del autorretrato fotográfico y del pictórico, lo cual ha reducido la amplitud de sus abordajes a lo que estas obras limitan. Los aportes de estas propuestas son valiosos, pero no han recibido la profundización necesaria. La tesis académica en Comunicación realizada por Adriana de Olivera Ferreira *Estudo da selfie como narrativa autobiográfica e testemunhal: O caso dos refugiados sírios* (Estudio del selfi como narrativa autobiográfica y testimonial: El caso de los refugiados sirios) (2017) es una de la más cercanas a la presente. Ferreira analiza al selfi como un instrumento narrativo, autobiográfico y testimonial y como un gesto de participación de los sujetos en su contexto sociopolítico. De igual forma, se comparte su insistencia en enfocar el estudio en el diálogo que se propicia en las redes sociales a través de selfis y el valor de la mirada del otro para completar actos de pronunciación. Se difiere en que su corpus fotográfico es realizado por personas que no están involucradas en el campo artístico ni han sido legitimadas como obras de arte, lo cual limita su alcance a un

selfi de carácter propio del género documental o ensayístico. En esta línea de acercamientos, el artículo de Agustina Triquell *Imágenes que nos miran. Experiencia, visualidad e identidad narrativa* (2011) rescata el valor y particularidades del autorretrato fotográfico en las plataformas de las redes sociales virtuales como narración (en su caso, narración que los sujetos elaboran de sí mismos), además, resalta la importancia constitutiva del intercambio (de autorretratos en el espacio virtual) entre autores y receptores y sus necesarios diálogos con la realidad y con lo imaginario-virtual. Pese a estas coincidencias es preciso señalar que no utiliza el término “selfi” para referirse a la imagen fotográfica que estudia (aun cuando concuerda con el perfil de esta) así como tampoco analiza el fenómeno en el arte (lo cual no era parte de sus fines), propuesta que esta investigación sí pretenderá llevar a cabo.

Como parte de los acercamientos teóricos hacia el selfi artístico (con respecto a las intenciones de la presente) se rescata el artículo de Alberto Castillo Pérez, “De Rembrandt al *selfie*: Tecnología transparente y herramientas incorporadas como generadores de la imagen del artista en el *Autorretrato con dos círculos* de Rembrandt van Rijn y el *ego-shot Petra Cortright-selfie*” (2014). Propone un vínculo entre el selfi y la obra artística desde dos imágenes que, si bien están a siglos de distancia tanto temporal como estética, las une una maestría de la técnica que logra plasmarse en la narración y configuración de la imagen del yo propia del trabajo del autorretrato artístico. Asimismo, revela particularidades del lenguaje fotográfico de los selfis que sirven como punto de partida indagar de qué manera promueven la construcción de una narración en los selfis artísticos. En la presente investigación no se elaborará, sin embargo, una propuesta de análisis del selfi artístico al justificar su carácter de obra de arte solo en el ejercicio de comparación con autorretratos pictóricos y fotográficos como lo hizo Castillo. Lo que busca es soportar esa afirmación a

partir del reconocimiento del mérito propio de sus artistas desde el contexto de la época en la que han sido creados y la singularidad de su escenario (muy distinto al de sus antecesoras). Se añade la tesis académica defendida por la estudiante de Artes Visuales y Diseño Bronwyn T. Watson de la Australian Catholic University en el 2014, *LOOK AT ME, but not all of me: Examining the selfie phenomenon thorough an art historial lens*. (MIRENME, pero no todo de mí: Examinando el fenómeno del selfi a través del lente de la historia del arte). Watson resalta de los selfis su valor narrativo, de performance, huella, legado, memoria y pronunciamiento de una representación del yo que el sujeto cura minuciosamente desde sus deseos e intenciones. Para ella este sería el principal lazo de unión con sus predecesoras fotográficas y pictóricas y, por consiguiente, con el arte. Es necesario señalar que su principal diferente con respecto a esta investigación es su concepto de selfi pues afirma que obras como los autorretratos de Frida Kahlo (pintura) o los de Cindy Sherman (fotografía) son también selfis. La concepción de este fenómeno no puede separarse del medio que la captura (los teléfonos celulares inteligentes) y su espacio de exposición (las redes sociales). Por otro lado, la autora califica desde una perspectiva negativa que la representación o narración del yo en los selfis no sea cercana a una realidad física. Esto no resulta conveniente ya que es una particularidad constitutiva de su lenguaje, además no es pretensión de sus creadores alcanzar la perfección de la imitación sino la construcción.

A partir de la identificación de las investigaciones más cercanas a los propósitos de este trabajo fue posible precisar un marco teórico base. Cabe subrayar que debido a la actualidad, particularidad y constantes mutaciones del fenómeno, se consideró que no era pertinente limitarlo a conceptos y teorías únicos sino construir un esquema propio en el cual se entretejeran una diversidad voces acorde con las posibles necesidades del análisis.

De los estudios de la cultura visual se incorporaron los conceptos de “postfotografía” y selfi (ambos ya señalados anteriormente). Para el abordaje de las particularidades narrativas del selfi y de su lenguaje artístico se procuraron distintas teorías alrededor de la especificidad de la narrativa fotográfica. De autores como Marzal (*Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales*, 2005), Triquell (*Imágenes que nos miran. Experiencia, visualidad e identidad narrativa*, 2011), Warner (*100 ideas que cambiaron la fotografía*, 2012) y Mira (*TIEMPO Y NARRATIVIDAD EN LA FOTOGRAFÍA: DE LA PARADOJA AL CAMPO EXPANDIDO*, 2016), se extrae cómo, desde los inicios de la fotografía, artistas, lectores y otros productores (en constante colaboración), atravesaron los límites de la documentación fotográfica para promover búsquedas estéticas y discursivas propias, alimentadas por un complejo de recursos técnicos y estéticos cuyas relaciones (de numerosas posibilidades) y combinaciones constituyen lo que podría llamarse una “sintaxis visual fotográfica”. En las fotografías la presencia intencional de algunos de estos recursos puede lograr persuadir un camino de lectura o recorrido visual, una habitabilidad (del espectador en su espacio) y así una estructura narrativa.

Pese a las distancias, el selfi está estrechamente vinculado a los pilares de la tradición del autorretrato fotográfico. De este retrato que compone el artista de sí mismo, cabe rescatar para el análisis de los selfis sus valores significativos como un ejercicio de auto-exploración, como auto-presentación (de realidades físicas e imaginarias), como un pronunciamiento de corte ideológico, cultural, como acto de performance de la identidad y como un espejo en el cual se activa el diálogo juego reflexivo entre el yo y el otro. Esto a partir de los aportes de Camats i Petanàs (*Autorretrato: la mirada interior*, 2015), Plowman, Dimery, Gee, King, Laing y Fletcher (*Fotografía. Toda la Historia*, 2013),

Crozier y Greenhalgh (*Self-portraits as presentations of self*, 1988), Suler (*From Self-Portraits to Selfies*, 2015), Ardévol y Gómez-Cruz (*Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital*, 2012) y Dubois (*El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*, 1983). A estas consideraciones se suma un concepto proveniente de la literatura: la autoficción, un espacio narrativo híbrido en el que se sintetizan valores autobiográficos y novelescos y el autor es el narrador y el personaje principal; todas particularidades compartidas con los relatos selfis (desde la escritura híbrida de la documentación realista fotográfica y la manipulación digital). El receptor, por su parte participa de un ejercicio interpretativo que fluctúa con la ambigüedad de una propuesta narrativa que impide una inclinación por la estabilidad de una lectura única, lineal y de cualidades homogéneas, una referencia al “pacto ambiguo” propuesto por Alberca (*¿Existe la autoficción hispanoamericana?*, 2006), en la misma línea de la lectura de Rubio (*Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua*, 2014).

Con respecto al tratamiento de la ruptura de la narrativa selfi con las nociones tradicionales de autoría se parte de los argumentos de Foucault (*¿Qué es un autor?*, 1999) y de Barthes (*La muerte del autor*, 1987) entorno a la “muerte del autor”: “se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (Foucault, 1999, p.308). Asimismo, remplazar las ya renombradas preguntas referentes a la autenticidad, la originalidad o a la unicidad de una voz emisora por otras como: “¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que en él se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?” (pp. 309-310). La lectura es precisamente el lugar en el

que el texto se encuentra con otros textos y sus voces, estos lo confrontan, transforman, enriquecen y diversifican sus caminos de significación. La figura del lector reactiva el juego de la escritura y expande sus posibilidades; sus cargas culturales se traducen en citas que se entretajan con el “texto inicial” en un proceso inacabable que motiva una multiplicidad de nuevos textos.

Finalmente, para comprender los modos de recepción que han promovido los selfis (más allá la contemplación pasiva) y que contribuyen a sus círculos de producción, así como la figura de sus lectores en tanto coautores, se estudió las lecturas de Brea (*El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, 2003) sobre la obra de Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003). Ambas propuestas permiten estudiar al selfi desde la especificidad del contexto postfotográfico con pleno reconocimiento de la necesaria mediación tecnológica del *smartphone* y de las redes sociales en tanto plataformas efectivas para la construcción de “esferas públicas participativas” (Brea, 2003, p.59).

Para el marco metodológico de este proceso investigativo fue preciso adoptar un modelo propio de carácter cualitativo. La novedad del fenómeno selfi, de sus estudios (que tampoco partieron de una metodología específica) y los aún impredecibles giros de sus dinámicas requieren un método construido al margen de sus necesidades actuales y permeable a los cambios futuros. Como instrumento principal se recurrió al análisis de imagen fotográfica (a partir de la propuesta de Javier Marzal Felici (*Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales*, 2005) puesto que el insumo teórico más importante de esta investigación lo brindarán los mismos selfis artísticos (en un primer lugar, incluso sobre otras fuentes ya consultadas). Este análisis posee la cualidad de no aferrarse a una estructura rígida lo cual

permite la inclusión o exclusión de categorías según su pertinencia; asimismo sus bases posibilitan estudiar tanto la propuesta estética de las imágenes (y de los espacios en los que estas se encuentren) como la de su narrativa (indispensable para los propósitos de este proyecto). Finalmente, los resultados de estos procesos serán observados y problematizados desde el marco conceptual resumido anteriormente para así elaborar una propuesta teórica propia.

Esta investigación pretende ser un aporte a la construcción de conocimiento en torno al fenómeno selfi desde la perspectiva artística. Procurará dirigir el entendimiento del valor artístico de estas imágenes y sus formas narrativas emergentes en los méritos propios de sus artistas sin recurrir a comparaciones que puedan reducirlas. Se promoverá el estudio de sus obras en lo específico de su contexto virtual y en el apoyo teórico de autores que se acerquen a la actualidad de sus problemáticas. Este trabajo buscará también ofrecer a próximos investigadores nuevos puntos de vista, cuestionamientos y puertas para construir nuevos y más amplios caminos en el análisis de este fenómeno y los que vengan después con él.



## **CAPÍTULO I:**

### **Los recursos de producción y edición digital en la narrativa del selfi artístico**

#### Introducción

En el año 1839 se hizo público un invento que revolucionó la forma de mirar, entender y representar la naturaleza y la humanidad; una invención sin la cual gran parte de los avances en las distintas ramas del conocimiento no habrían sido posibles y sin la que el mundo, tal como se conoce en la actualidad del siglo XXI, no sería el mismo. El inventor y litógrafo de origen francés Joseph Nicéphore Niepce (nacido en 1765 y muerto en 1827) había logrado capturar una imagen de su cámara oscura en la que se podía contemplar la “vista desde la ventana de su casa de campo en Le Gras” mediante “la exposición prolongada a la luz solar de una placa impregnada de betún de judea (sustancia parecida al asfalto). Él llamó a este proceso “heliografía”. (Lynn, Rodrigo & Rosales, 2007, p.15), un dibujo hecho por la luz del sol que hoy se conoce como fotografía.

El invento se desarrolló y prosperó en manos de diferentes científicos especializados en física y química que no dudaron también en experimentar con él y capturar sus propias imágenes. Tal fue el caso del químico estadounidense Robert Cornelius (1809-1893), a quien se le adjudica haber capturado el primer autorretrato fotográfico en la historia: “Fue una demostración no solo de sus conocimientos técnicos, sino también de su confianza en que el nuevo arte sería capaz de revolucionar la ilustración” (Plowman, Dimery, Gee, King, Laing & Fletcher, 2013, p.35) de la figura humana. Las dificultades técnicas de la aun joven invención, especialmente en lo que

refiere al tiempo de exposición (que precisaba ser extendido), hacían dudar de que fuera posible utilizarlo para el retrato, sin embargo, en respuesta a esto, Cornelius demostró con el suyo que era posible y además que podía ser mejorado y aprovechado. No hay en esta imagen evidencias claras de un profundo estudio de la propia imagen; este fotógrafo en realidad lo que buscaba con ella era explorar y demostrar las posibilidades técnicas de la fotografía. Sin embargo, es gracias a la puerta que esta imagen abrió que el retrato y el autorretrato progresaran y, por consiguiente, que emergieran los nuevos artistas.

De la mano de Cornelius creció la tradición del autorretrato fotográfico; de artista en artista fue evolucionando, primero como una experimentación, luego como una búsqueda de perfecta sincronía entre la realidad y la imagen, posteriormente como un intento de imitar las cualidades estéticas pictóricas. No sería muy tarde cuando sus artistas, conscientes de las posibilidades de las técnicas fotográficas y del dispositivo, construyeran un lenguaje y estética propios, lejos de otras imitaciones, con la determinación de cavar con mayor profundidad sobre la superficie de la apariencia y la belleza para alcanzar terrenos de la conciencia, la memoria, la ideología, la cultura y la imaginación. Cada excavación sugería una ruptura con ideas y cánones anteriores sobre el autorretrato pero quizá la más significativa fue con la documentación objetiva de la realidad; los mismos avances tecnológicos del dispositivo fotográfico destinados a perfeccionarlo para tal cometido posibilitaron también su liberación de él, la acción clave de sus artistas al expandir los límites de los procesos técnicos de producción y edición permitió que la reproducción se convirtiera en narración.

”Un usuario australiano de un blog de internet publicó en el año 2002 un autorretrato digital suyo con una descripción que finaliza señalando “And sorry about the focus, it was a selfie” (“Y lo siento por el enfoque, fue un selfie”), como se señaló

anteriormente en esta frase se usa por primera vez el término “selfie” (contracción de la palabra “self-portrait”, autorretrato en inglés) el cual luego identificaría una nueva forma del autorretrato fotográfico que se extendería por todo el mundo. Los selfis, pese a las limitantes impuestas por la tradición, han logrado elaborarse una naturaleza propia en lo digital, lo vernáculo, lo inmaterial, el intercambio y lo virtual. Han abierto, en conjunto con otras imágenes “postfotográficas”, portales hacia otros espacios de producción y exhibición, inimaginables para cualquier autorretratista de los siglos pasados. La introducción en el mercado de los teléfonos celulares con una cámara instalada y con acceso a Internet (los *smartphones*) elevó la accesibilidad a la fotografía y asimismo masificó la producción de esta. Se multiplicaron los fotógrafos aficionados y gracias a ellos los *smartphones* con cámaras frontales. La gran ola del fenómeno selfi llegó también al escenario artístico; los artistas fotógrafos nacidos en la era digital-virtual o impactados por ella infiltraron sus selfis como obras del arte contemporáneo provocando a la fotografía artística serios cuestionamientos sobre su concepto, sus discursos, sus valores fundamentales, sus cánones, sus obras y sus artistas. Aceptar estas imágenes y renovarse en los terrenos que estas han fundado es motivo aún de extendidos debates que, sin embargo, a medida que avanzan los selfis, cada vez se hace insuficiente su masa para ocultar los claros efectos de estas en la tela del arte.

¿Pueden los selfis, así como sus predecesoras, ser un soporte efectivo para la narración artística? Cada vez se presentan más evidencias que sostienen la afirmación a esta pregunta, sin embargo, es preciso subrayar que su particular naturaleza y sus dinámicas precisan una lectura distinta: “Con la aparición de la posibilidad de subir fotografías a internet, las lógicas de visionado y recepción de los relatos fotográficos dio lugar al nacimiento de otros guiones para articular y dar sentido a la experiencia narrada de las

subjetividades contemporáneas” (Triquell, 2011, p.2). Las redes sociales y los *smartphones* ofrecen a los artistas un extenso abanico de posibilidades estéticas de narración; nuevas máscaras, disfraces, filtros, espejos, hibridaciones, lenguajes, para dotar de sentido a sus relatos. Cada proceso técnico de producción y edición es clave en la construcción narrativa fotográfica del selfi, las huellas que estos imprimen dejan de ser un ornamento secundario para embellecer la imagen o perfeccionar su imitación y para convertirse en elementos sustanciales de su significado. En este capítulo se recorrerán selfis que evidencian este protagonismo de la técnica en favor de una narrativa; se extraerán sus recursos más importantes, sus signos y, especialmente, sus principales contribuciones a la delimitación de una forma narrativa propia del selfi artístico. El comienzo lo define su “instrumento de escritura”, el *smartphone*.

### **Los recursos de producción digital en la narrativa del selfi artístico.**

#### El nuevo dispositivo fotográfico para la narratividad: el *smartphone*

¿Qué tenía a su disposición un fotógrafo autorretratista del siglo XX para sus composiciones? La lista de dispositivos que se sumaba al cuerpo de la cámara era amplia: ópticas fijas y *zoom*, trípodes, filtros, flashes, difusores, reflectores, entre otros le ofrecían (aún para los artistas actuales) un sinnúmero de recursos para elaborar sus narraciones. El conocimiento y destreza técnica con los que los aprovechaban diferenciaban y embellecían su obra y exaltaban sus personajes y relatos. Pero el camino de muchos de estos fotógrafos nunca fue lineal, cada giro de la tecnología fotográfica trajo consigo modificaciones en su lenguaje que no tardaban en impactar también al arte; las migraciones hacia cámaras compactas, píxeles, pantallas digitales, computadores entre las más importantes,

provocaron a su paso serios debates que cuestionaban la maestría y artísticidad de las obras que permitían ser permeadas por los cambios, pero al mismo tiempo se observaban con ellas los muros derribados y las libertades adquiridas. El inicio de la era digital había ocasionado una gran marca en la historia de la fotografía y conforme al transcurrir de los años sus ventajas y limitaciones fueron asimiladas y admitidas en el arte, pero un giro más se dio con el cambio de siglo, uno aún incommensurable en sus efectos y sin precedentes: la implantación de una cámara digital en un teléfono móvil.

En el año 2000, la compañía japonesa de electrónica Sharp lanzó al mercado el primer teléfono móvil con una cámara incorporada. Su recepción inicial se dio con recelo, especialmente por parte del gremio de fotógrafos. El aún joven dispositivo no competía con la calidad de imagen que ofrecía la cámara réflex, así tampoco contaba con todos los instrumentos precisos para solventar las necesidades estéticas básicas de los artistas (Fontcuberta, 2016). Sin embargo, la considerable aceptación que tuvo dentro del público aficionado le permitió exponenciales actualizaciones que no solo optimizaron sus valores de calidad sino también multiplicar sus aplicaciones y capacidades. Cabe destacar que empresas como Samsung, Sony, Apple, Huawei, LG, entre otras, dedicadas a la producción de tecnologías, observaron el potencial de esta invención y promovieron no solo sus avances sino su comercialización en masa, a cambio, percibieron el fortalecimiento y crecimiento de sus propias organizaciones. Hacia comienzos de la década de 2010 y hasta la actualidad el *smartphone* o teléfono inteligente ha experimentado su periodo más fructífero, ha gozado de altos índices de consumo con un profundo impacto en distintos sectores de la economía global y, asimismo, en las esferas sociales y culturales. Ahora bien, el cuestionamiento se dirige nuevamente a la fotografía, ¿qué significó la llegada del *smartphone* y su efervescente crecimiento para esta disciplina artística?

Joan Fontcuberta afirma que “se ha hablado mucho del impacto que la irrupción de la tecnología digital supuso para todos los ámbitos de la comunicación y de la vida cotidiana; para la imagen, y la fotografía en particular, ha significado un antes y un después” (2011, p.1); la llegada del *smartphone* se ha convertido en uno de los acontecimientos más significativos para la historia de la fotografía. Sus efectos y cuestionamientos han trastocado algunos de sus principios capitales lo cual ha provocado importantes alteraciones que se han manifestado en procesos de producción y de recepción tanto en el campo comercial como en el artístico. Las principales problemáticas que ha planteado este dispositivo hacen referencia en primer lugar a una migración hacia la inmaterialidad y a las plataformas virtuales de internet: “las imágenes digitales están destinadas a ser visionadas en pantallas” (Fontcuberta, 2016, p.114) y a mantenerse en constante circulación. Las fotografías renuncian a valores plásticos tangibles que prolongaban su duración en el tiempo y la memoria y que les brindaban una mayor estabilidad de discurso; ahora, por el contrario, apuestan por una mayor visibilización e interacción con los receptores por lapsos exploratorios cortos, lo cual les facilita el desprenderse de la estaticidad de conceptos estacionarios y pasivos y, por consiguiente, de una renovación constante. La accesibilidad y facilidad técnica de los *smartphones* permitió la sencilla imitación de imágenes profesionales, en cortos pasos y con los filtros respectivos es posible capturar fotografías de una calidad comparable con la de las cámaras réflex. El *smartphone* con ello le exige a la fotografía artística dar un papel secundario a la belleza y a la demostración del manejo de la técnica para concentrar sus esfuerzos en la producción de sentido en las obras, ofrece un amplio abanico de posibilidades técnicas para que el fotógrafo artista se desentienda de la mera apariencia y procure la profundización. Finalmente, con su arribo, el *smartphone* cuestiona valores fundamentales de la fotografía

que la emparentaban con la memoria y la verdad. El registro de eventos particulares o de la construcción de la propia imagen en determinadas escenas se produce en función de un acto comunicativo, la fotografía se torna, como Fontcuberta afirmaba, “conversacional” (2016), y se contrapone a una documentación para el recuerdo. Por otra parte, el mundo proyectado por las pantallas de los *smartphones* puede ser comparado con un espejismo, simula la realidad pero sus insumos son ilusorios; de ahí la inclinación por el uso de filtros, estos traducen la verdad de un paisaje o un rostro para convertirlo en imagen virtual.

La suma de todos estos cambios ha fundado una nueva cultura visual. El usuario del *smartphone* percibe, experimenta, interpreta y expresa su vivir en el mundo a través de su pantalla, esta se ha convertido en una “prótesis” de sus propios ojos, sus manos y hasta del habla. Las personas están cada vez más familiarizadas con el lenguaje fotográfico que estos dispositivos han naturalizado y esto se traduce en nuevas formas de relacionarse con las imágenes y con la realidad al punto de que “nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad misma como de las imágenes que de esa realidad se han diseminado. Y como en la caverna platónica, el mundo de las cosas nos parece abstracto y remoto, porque a lo único que tenemos acceso inmediato es a sus sombras” (Fontcuberta, 2016, p.176). El peligro latente es que las sombras que produzcan estos dispositivos obstaculicen considerablemente la capacidad de percibir e interpretar la realidad de ahí el necesario ejercicio crítico y ético para censurar sus infiltraciones en la conciencia.

El *smartphone* ha logrado superar los límites que lo mantenían como un producto automatizado exclusivo para el consumo de las masas y ha alcanzado los terrenos del arte como instrumento para la narración fotográfica. La producción de selfis por parte de los artistas ha sido una de las causas principales y esto se debe a que la evolución tanto de este dispositivo como de la fotografía selfi ha sido paralela y dependiente una de la otra,

evidencias de ello se observan claramente en las actualizaciones operativas del *smartphone*, las cuales se concentran prácticamente en la optimización de las herramientas de captura y edición (con notables inclinaciones por las tendencias estéticas de la práctica selfi), y con la cada vez más recurrente circulación de obras de arte en las redes sociales virtuales. Ahora bien, ¿qué cualidades posee el *smartphone* en tanto instrumento de escritura narrativa fotográfica? ¿Cómo logra solventar las necesidades artísticas pese a sus automatizaciones? ¿Por qué la cámara réflex no es una alternativa atractiva para las búsquedas narrativas del selfi artístico?

Para facilitar la respuesta a estos cuestionamientos se ilustra con la siguiente situación ficticia. Un artista dedicado a la práctica selfi tiene un *smartphone* marca Huawei, modelo Mate 10 Lite, este posee cuatro cámaras, dos frontales y dos traseras. Al ingresar a la aplicación fotográfica se despliega en la parte superior de la pantalla cuatro opciones de captura, destaca para él el modo de retrato que, en el momento de ser seleccionado, le permite ajustar el “nivel de belleza”, lo que en otras palabras quiere decir que difumina detalles del rostro que disimulan imperfecciones de la piel, a lo cual se suma que ya la imagen en proceso de composición tiene una previa corrección de exposición y color. Si explora en el menú de modos de fotografía podrá encontrar también filtros de color, “máscaras” de personajes animados y fondos de pantalla que modifican gráficamente su rostro y espacio en el que se encuentre. Todos estos efectos son predeterminados, pero el fotógrafo puede optar también por el modo profesional que le permite manipular el ISO, la velocidad de obturación, el balance de blancos y el número F de apertura. Modos de pintura con luz, HDR, toma nocturna, fotografía en movimiento, le facilitan también la experimentación con la luz y el movimiento del dispositivo en sencillos pasos y con aceptables resultados (lo que en la cámara réflex requiere ciertos conocimientos y destrezas



técnicos). El dispositivo permite también la utilización de un pincel que permite dibujar o escribir lo que el usuario desee sobre su imagen en composición, asimismo, la herramienta de texto facilita la incrustación de palabras o párrafos sobre esta también (Huawei, 2019). Finalmente, si estas herramientas no fueran suficientes, existe una variedad amplia de aplicaciones dedicadas a la fotografía, que pueden ofrecer otras opciones de filtros o efectos según las intenciones del artista.

Esta considerable lista de herramientas se traduce para el artista narrador en mayores facilidades de manejo técnico (especialmente frente a precarias condiciones de iluminación o a otras dificultades) lo que le invita a la experimentación y a concentrarse en otros aspectos simbólicos. La pantalla del dispositivo le brinda otras posibilidades de exploración tanto de su propio cuerpo como del espacio en el que se encuentre, con ella puede observarse y posteriormente narrarse no solo en la realidad (previamente estilizada) sino también en cuadros ficticios que facilitan su performance. Aunado a ello, puede intervenir gráficamente su selfi lo cual lo hace permeable a otros lenguajes artísticos y por ende a otros caminos de sentido. Si bien todo esto puede lograrse a través de la cámara réflex y un software de edición fotográfica mediante procesos digitales, el *smartphone* ofrece una vía directa, accesible y con mayores recursos inmediatos, lo cual evita el estancamiento en la superficie aparente de la composición y estimula profundizaciones mayores en el relato y en sus significados. De igual forma es preciso entender que si el objetivo de exposición se encuentra en las plataformas web, el vehículo más efectivo a sus códigos es el *smartphone*. Con esto se insistirá en la cualidad más importante de este instrumento y su principal diferencia con respecto a otras cámaras fotográficas: su conexión a internet (Tifentale, 2016). Los selfis son imágenes que circulan por las plataformas de las redes sociales virtuales pero esta no es una acción pasiva; antes bien, los selfis procuran la

interacción con receptores y otras imágenes puesto que lo que ellos activen y depositen en ellas alimentará sustancialmente su narración. Se subraya que este proceso no es meramente expositivo, es constructivo para el selfi razón por la cual la conectividad a internet es por ello fundamental.

El *smartphone* es instrumento con una lista de usos y cualidades cada vez más extensa y en constante actualización gracias a los avances tecnológicos; funde funciones fotográficas con las comunicativas y sociales con miras hacia otras formas de alfabetización visual y de relaciones interpersonales; como así también ha logrado automatizar y convertirse en prótesis de capacidades físicas y sociales humanas. Pese a sus sombras, este dispositivo ha alcanzado a la cámara y al pincel para convertirse en un instrumento al servicio del artista, en este caso, del fotógrafo de selfis. Superadas sus limitaciones por su automatización, es una herramienta que promueve en el artista el ejercicio narrativo en la autoexploración, en la experimentación en escenarios en los que la realidad y lo ilusorio coinciden y armonizan, asimismo, en la profundización más allá de valores superficiales compositivos (con propósitos meramente decorativos) para perforar en terrenos de la conciencia y la imaginación en favor de un relato. La conexión a internet es vital para el selfi artístico ya que su estructura narrativa se elabora en las redes sociales virtuales y a partir de su lenguaje visual. En la pantalla del *smartphone* el artista ya no busca una imitación inmutable sino un construir inagotable.

#### La presencia del nuevo espejo: la pantalla del *smartphone*.

##### A través del selfi *Coordinated* de Amber Robson (2017)

El espejo es un objeto recurrente en los autorretratos fotográficos desde el comienzo de su historia en el arte; su presencia en estos relatos abría u ocultaba otros espacios en la

composición fotográfica para crear distintos matices en su lectura en favor de un propósito de significado específico (Dubois, 1983). Asimismo, su superficie podía introducir a otro personaje, generalmente un doble del protagonista, con lo que se provocaba un diálogo entre realidad e ilusión (sin excluir otras dicotomías) cuya profundización podía conducir a una confusión entre ambas fronteras (Fontcuberta, 2016). De igual forma era utilizado en este género para involucrar directamente al espectador, hacerlo cómplice del artista, reflejarse en el espejo y ser partícipe de intercambiar con él roles de personaje a través del juego de la mirada. Los selfis han conservado esta herencia, los espejos son signos frecuentes en sus narraciones artísticas y sus cargas similares. Sin embargo, estimulados por la tecnología y el lenguaje “postfotográfico” a partir del cual producen sus obras, artistas como la británica Amber Robson han promovido como recurso narrativo propio del selfi la utilización de un nuevo espejo. Su reflejo abre para ellos una nueva ventana hacia otras formas de relato, diálogo con el otro y performance, este nuevo espejo es la pantalla del *smartphone*.

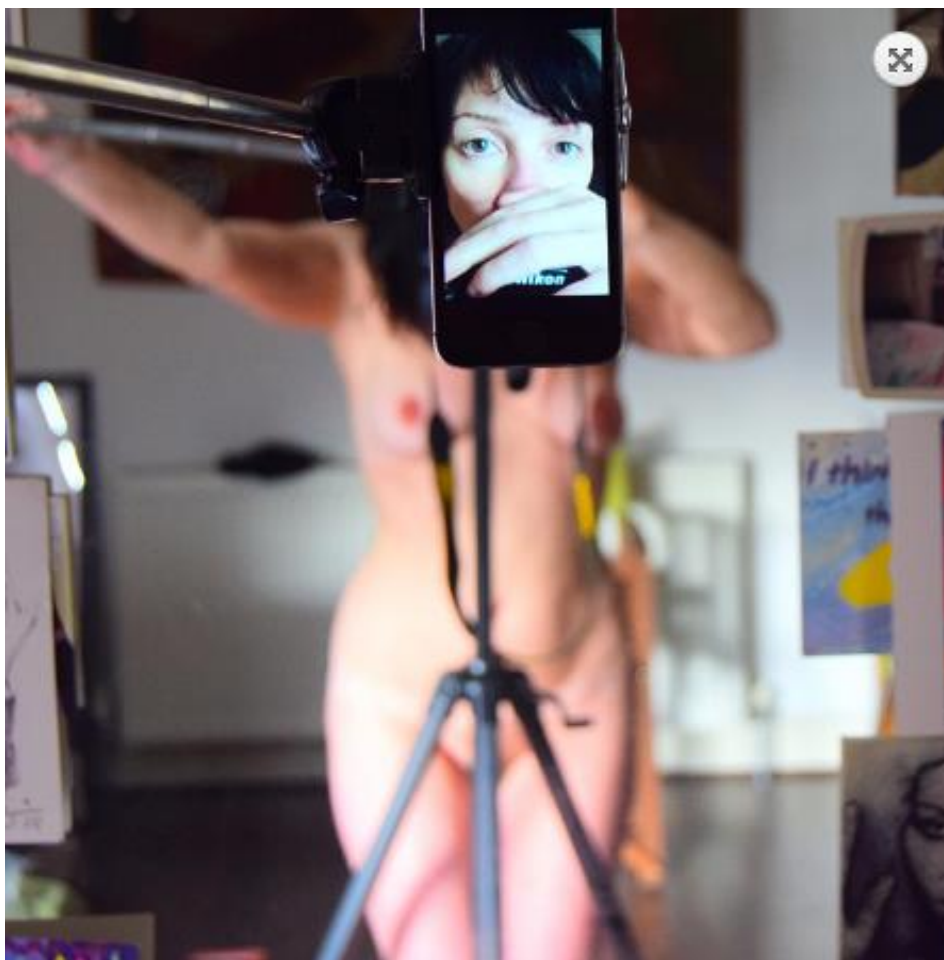


Figura 1. Selfi frente al espejo de 2017 de la artista británica Amber Robson.

*Coordinated* (Coordinadas) es el título de este selfi artístico realizado por Amber Robson en el 2017 (Figura 1.). En esta fotografía se observan en ella tres planos, en el primero puede notarse la presencia de un teléfono *smartphone* sostenido por un “*selfie stick*”, en su pantalla puede verse el primer plano del rostro de una mujer tapado hasta la nariz con su mano izquierda (la cual se sostiene sobre una cámara); pertenece al segundo plano la superficie del espejo en el cuál se mira la mujer, esta tiene una serie de papeles y fotografías pegadas. Finalmente en el tercer plano, se observa el reflejo del resto del cuerpo de la mujer (el cual está desnudo), un trípode y el espacio en el que se encuentran (en este hay también algunos objetos que no son distinguibles).

Para facilitar la lectura y análisis de este relato selfi (desde las intenciones de la presente propuesta) es pertinente extraer y subrayar los siguientes elementos de la composición. Un solo un pequeño fragmento de la imagen está enfocado (el primer plano), lo que resta de ella se conserva borroso lo cual dificulta la distinción de otros objetos y del fondo. Esto alienta una primera posibilidad de recorrido visual que comienza en la pantalla del *smartphone* (principal punto de interés debido a su ubicación y la nitidez de sus detalles), continúa hacia las zonas inferiores (el resto del cuerpo,) y finaliza en los bordes laterales. Pose y mirada son premeditadas y estáticas, la segunda se dirige hacia la cámara pero al ser tapada por la mano de la mujer parte importante de su expresión no es visible. Conforme al espacio fotográfico se subraya que es cerrado debido a que se le otorga menos protagonismo al lugar en comparación con el sujeto lo cual condiciona la habitabilidad de este por parte del espectador. No hay abstracciones que impidan relacionar este espacio con uno existente en realidad, sin embargo por falta de nitidez de este se dificulta su observación. Las evidencias de una puesta en escena se reflejan en la selección del marco y objetos dentro de la composición, los cuales responden a la intencionalidad de una narración.

Dos imágenes de un personaje se enfrentan y se tratan de coordinar en la narración de este selfi. Son dos realidades que definen la identidad de esta mujer pero que no logran armonizar cuando aparecen juntas. Esto es claro debido a la importante diferencia de sus niveles de nitidez (según lo señalado en el análisis técnico de la composición). La primera es la que está enmarcada en la pantalla del *smartphone*, pero con ella se infiltra una sospecha: esa imagen es también un selfi y el rostro del selfi en repetidas ocasiones “no es un rostro esencial, sino más bien un rostro construido, una máscara que es, en definitiva, una imagen. El rostro deviene imagen, que a su vez en este caso se condensa y plasma en

una fotografía” (Triquell, 2011, p.6); es un rostro que pudo haber sido editado, filtrado o maquillado para ser expresión de un estereotipo de belleza (y que aun así es parcialmente ocultado por la mano que sale de la otra imagen). En el lado contrario del punto de enfoque está el otro cuerpo. Este posa con la seguridad de que su desnudez está detrás de una tela que difumina los detalles de su silueta y su forma, el trípode de la cámara lo recorre como un esqueleto hasta unirlo con su rostro ausente (el del *smartphone*). Un pronunciamiento posible de la voz de esta artista puede dirigirse hacia una crítica de los ideales de belleza de la cultura occidental que promueven la producción de rostros maquillados en los selfis pero la ocultación de su realidad en la imagen fotográfica. La libertad de “coordinar” ambas, por ello, se ve frustrada, como esta fotografía lo revela.

Entre un número amplio, selfis como el de Robson permiten, sin obstrucciones significativas, estas extracciones conceptuales, estéticas y narrativas en torno al signo especular introducido por el *smartphone* en el espacio fotográfico. Asimismo facilita la discusión en torno a sus posibilidades y el contraste al ser “coordinada” con sus herencias (las del autorretrato). Gracias precisamente a la claridad de su manifestación es posible plantear al selfi de Robson estas preguntas: ¿qué papel tiene el espejo en la narración manifestada en esta obra? ¿Cuál es su peso en su sentido? Como se señaló anteriormente, una particularidad que trajo consigo el selfi a la fotografía es que el dispositivo que la captura ha sido incluido como signo en sus espacios y una de sus cargas ha sido la de la imagen de un espejo. El tamaño de la pantalla del *smartphone* facilita el mismo ejercicio de reflexión, sin embargo, a diferencia de los espejos reales, en este ya hay incorporados ajustes previos que “embellecen” la imagen que se refleja en él. Estas singularidades son aprovechadas por Robson y adquieren valor de sentido en su narración. El significado que enlaza al espejo (al real) con la verdad en este caso es respaldado sin embargo interrumpido

por la misma técnica fotográfica que realza la apariencia del rostro de la pantalla. Su reflejo de la realidad del cuerpo de la artista es parcialmente ocultado para que no “le devuelva la verdad” (Fontcuberta, 2016, p.95) a su personaje. Robson le propone a sus espectadores todos estos cuestionamientos contemporáneos sobre la realidad de las apariencias físicas que se esconde detrás de las que se venden en la virtualidad de las pantallas; invita con su mirada fija en ellos a que realicen el mismo ejercicio de “coordinación” entre sus dos imágenes, sus dos realidades, entre sus dos personajes; el *selfie stick*, que complementa al *smartphone*, no solo atrae esa mirada sino también la propia mano del espectador para que este accione el reflejo del espejo y se convierta en el protagonista observado. Como narración este selfi parte del contexto cultural y social que rodea a la artista y sus problemáticas, asimismo parte de la invención de un personaje que no está presente en el mundo real, pero sí en la conciencia de quienes se ven reflejados en él; este es un personaje cuya columna se sostiene en la artificialidad de los dispositivos fotográficos los cuales median hoy la visibilidad o la invisibilidad de los cuerpos y los rostros. Y así como sus predecesoras provocaban la visita por el propio espejo, el selfi incita su construcción intervenida por la conciencia y la imaginación.

### A través de los filtros de las realidades virtuales

#### A través del selfie de Leah Schranger (2015)

El perfeccionamiento del realismo y la calidad de las representaciones fotográficas han motivado gran parte de los avances tecnológicos en las cámaras de los *smartphones*, pero, simultáneamente, se han desarrollado herramientas que promueven el uso de filtros (fotográficos o gráficos) para modificar o reinterpretar esa realidad a partir de referencias imaginarias. Los artistas aprovechan para las narraciones de sus selfies ambos recursos, sin

embargo, existe una inclinación hacia los filtros debido a que estos se acercan a la realidad virtual (experimentable gracias a las plataformas web y a la redes sociales) en la que sus imágenes circulan y a la que sus receptores han adaptado su vida cotidiana; de ahí que su empleo puede garantizar de una mejor manera su lectura y su necesaria interacción. Esto ha generado conflictos que provocan el rechazo de determinadas comunidades de usuarios a estas manifestaciones por faltar a una “documentación verdadera” y por una presunta pérdida de criticidad frente a ciertas problemáticas sociales que incluyen dentro de sus temáticas: “la tecnología digital provee calamidad para unos y liberación para otros. Se le achaca el descrédito irrecuperable de la veracidad, pero lo cierto es que simultáneamente instaure un nuevo grado de verdad” (Fontcuberta, 2016, p.13). La insistencia en estas dicotomías para determinar la calidad de una fotografía artística impide el desenvolvimiento de propuestas como las de los selfis que lejos están de aferrarse a un solo extremo: “No es realmente una elección entre realidad y ficción. Es que son ficciones que estructuran nuestra realidad, si sacamos de la realidad las ficciones simbólicas que la regulan, perdemos la realidad misma (...) Percibir la realidad contenida en la ficción misma, para entenderla debemos ficcionalizarla” (Zizek, s.f, citado por Triquell, 2011, p.2).

El desarrollo de ciertas habilidades técnicas-fotográficas y críticas que logran vencer las objeciones anteriores y, especialmente, ciertas funciones autónomas del *smartphone*, permiten al artista perforar la superficie de estos filtros y profundizar en sus posibilidades narrativas y de sentido. Este dispositivo se convierte entonces en un instrumento que permite acceder a la ventana del mundo virtual y sus innumerables signos con la conciencia situada en la realidad para crear un “espacio híbrido”, “entre lo concreto y lo imaginario” (Fontcuberta, 2016, p.73) en favor de una narración artística fructífera para el selfi, pero cabe preguntarse, ¿qué valor adquieren estos filtros para quien se narra a



través de ellos; una distorsión, una corrección, un ocultamiento o una revelación? ¿Qué puertas abre apartarse de la mimesis como camino narrativo? Estos y próximos cuestionamientos pueden discutirse a la luz del análisis de obras como la de la artista contemporánea estadounidense Leah Schrager que apelan al aprovechamiento de estos nuevos recursos narrativos introducidos por la fotografía selfi.



Figura 2. Selfi realizado con filtro de smartphone de la artista estadounidense Leah Schrager en 2015.

Este es un selfi artístico sin título realizado por la artista Leah Schrager y expuesto en la red social Instagram en 2015 (figura 2.). Pueden distinguirse en él dos planos, en el primero, en el centro, se observa la figura distorsionada de una mujer en ropa interior negra, sentada, que mira hacia la cámara; en el segundo plano se observa parte del fondo de la habitación en la que se encuentra, allí la cama sobre la que está, una cortina y parte de la

pared. La iluminación es producida por fuente natural que proviene de la ventana la cual provoca un contraste entre sombras e iluminaciones es bajo. Predominan los colores neutros sin altos contrastes ni saturación.

Se destacan de la composición fotográfica (como narración) los siguientes elementos: la zona de enfoque es amplia lo que alude a una mayor profundidad de campo, sin embargo el número de planos no sugiere una noción de perspectiva clara. En el centro de la imagen se encuentra el punto de interés, las líneas curvas que deforman el cuerpo generan un relevante punto de tensión, a partir de este, una primera suposición de recorrido de lectura sugiere que la mirada se mantendrá circulando alrededor del centro en el mismo sentido que sus líneas apuntan (las cuales se acercan a simular una espiral) esto evita lapsos largos de distracción en otros puntos del fondo. Estos mismos elementos (la línea curva del cuerpo especialmente) generan dinamismo en este selfi lo cual impide que su propia lectura sea pasiva. Por último la pose del personaje de la mujer es premeditada con el fin de dirigir el movimiento de la curva que la deforma, asimismo, por esta distorsión, la expresión de su rostro que se dirige hacia la cámara ve afectado su desciframiento.

El protagonismo del cuerpo de la mujer así como el espacio que ocupa en la composición sugieren que esta es cerrada, lo cual limita la habitabilidad del espacio por parte del espectador. La distorsión en la figura de la mujer provocada por el dispositivo fotográfico (en este caso el *smartphone*) genera un alto grado de abstracción, lo cual no impide relacionar el lugar con una referencia a la realidad. La elección del lugar, la cama y sus colores responden a una intencionalidad en la narración que permiten vislumbrar una puesta en escena.

En redes sociales virtuales como Instagram es recurrente el encuentro con imágenes de mujeres en escenarios, vestuarios y poses que buscan, ya sea por decisión propia o por

razones de violencia, exponerse para participar de actos de seducción o complacer (al menos visualmente) deseos sexuales de quienes reciben sus imágenes. El fotógrafo Joan Fontcuberta, afirma que la llegada del *smartphone* podía traducirse para las mujeres en una herramienta que por fin pudiera darles el poder de controlar su propia imagen, producirla y emanciparse de “tantos siglos de estereotipos impuestos. La mujer se libera del tributo de esos filtrajes y puede pasar a construir sus propios modelos. Pero ¿realmente lo logra?, ¿o sigue apegada a la iconografía tradicional de cosificación de su cuerpo y sometimiento a la autoridad falocrática? ¿Siguen las expectativas de la mujer formateadas por los fantasmas masculinos?” (2016, pp.115-116). No requiere largos lapsos de exploración encontrar ambas situaciones en las redes sociales por lo que ofrecer una respuesta única sería una tarea complicada. Esta artista parte de esta problemática y para ello opta por la narrativa selfi; el utilizar el *smartphone* le permite componer su relato con los mismos filtros que, en este caso específico, distorsionan las figuras para simular una silueta delgada y esbelta (según los prejuicios de belleza de la sociedad occidental). Al dominar esta herramienta logra revertir sus efectos para evidenciar lo que su uso continuado y excesivo provoca realmente en la imagen de la mujer, especialmente en la que ella elabora de sí misma. Una iluminación y tonalidad natural y favorable así como una puesta en escena y vestuario propicio elevan la tensión y acentúan los contrastes de la composición para provocar en el recorrido del lector las mismas fluctuaciones que experimenta el cuerpo de la protagonista que dirige su mirada hacia él para involucrarlo dentro del espacio. El dinamismo provocado por la zona abstraída se percibe en toda la fotografía, las líneas curvas que forma dirigen con insistencia la mirada en violentos movimientos que circulan en la misma problemática.

Los artistas de los selfis procuran al *smartphone* y a sus herramientas fotográficas porque en ellas encuentran un vehículo idóneo para expresar sus propuestas narrativas

críticas dirigidas a la sociedad actual. Los receptores que navegan en las redes sociales virtuales están familiarizados con el lenguaje visual de este dispositivo y con sus técnicas, de ahí que le concedan una mayor atención a sus imágenes y una exploración más profunda en sus significados. Conscientes de esto, Schranger y otros artistas de selfis, traen al campo artístico los filtros de producción y depositan en ellos valores de traducción y revelación. Estos receptores están habituados a los filtros, han adaptado su mirada a ellos y por esta razón la representación de un paisaje o una persona les resultan extraños sin su intervención. Por tanto, Schranger utiliza estos recursos para traducir una situación real y revelar sus problemáticas en su relato, de otra forma el efecto podría no ser el mismo, al menos en la plataforma en la que exhibió su selfi (Instagram). Por otra parte, es preciso señalar que el filtro utilizado por la artista no fue producto del posterior proceso de edición, sino que fue aprovechado en el momento de la toma; esto es posible saberlo debido a que el *smartphone* viabiliza la opción en sus herramientas fotográficas, su pantalla logra adaptarse a los ajustes previos que el usuario desee para que este pueda componer visualizando sus efectos en tiempo real, entre ellos un filtro que estiliza la figura (el de este caso). Se facilita con ello un ejercicio especular que permite a la artista explorarse y performar en la piel de su personaje en su realidad virtual y así componer su narración con signos propios de esta sin las limitaciones de una documentación mimética. En lugar entonces de leer estos filtros como distorsiones u ocultamientos de la realidad física, es preciso comprenderlos como ventanas hacia la vida virtual y sus conflictos los cuales cada vez tienen más incidencias en las esferas sociales, económicas y culturales actuales. .

“La estética del error”

A través del selfi de Alfredo Román Bulacio (2017)

Luis Castelo, alejado de la concepción de la fotografía en tanto reproducción exacta de la realidad, defiende que esta posee un lenguaje visual propio, con elementos singulares que lo diferencia de cualquier otro entre las imágenes. Afirma que estos elementos singulares en tanto signos y códigos son introducidos por el medio tecnológico y justamente por razón de este no se les encuentra en el mundo real: “Son precisamente estos elementos, que en una primera lectura podríamos considerar como ruidos, los que aparecen como específicamente fotográficos” (1995, p.22). Estos ruidos son intervenciones, manipulaciones provocadas por la tecnología que alteran la imagen que la cámara captura de la realidad; ejemplos de ellos pueden ser los desenfoces, los reflejos, las deformaciones causadas por las ópticas, los barridos, entre otros. Cuando estos ruidos se manifiestan en la imagen contra los deseos de su autor se entienden como errores, caso contrario, cuando son incitados por este desde una clara intención, adquieren una identidad propia y por tanto se convierten en “signos” inteligibles y codificados. Aquí el papel del receptor es fundamental, su lectura determinará si lo que percibe es un defecto en la fotografía o una señal: “en la medida que este nuevo código es compartido con el receptor, es decir, es reconocido y aprendido por este, podemos afirmar que existe un auténtico código fotográfico” (1995, pp.30-31).

Este marco referencial permite concebir al selfi, en primer lugar, como una imagen fotográfica que no es ni pretende ser una copia exacta de la apariencia física de su sujeto quien es su propio autor. En gran parte de los escenarios en los que se desenvuelven, quienes se autorretratan en estas fotografías procuran alejarse de su imagen especular ya sea al ocultar un defecto físico, al exaltar una cualidad o al materializar un imaginario de sí

mismos. Es precisamente aquí donde la tecnología digital se involucra. Estos individuos no solo aprovechan, para la composición de sus selfis, los usos tradicionales de las cámaras digitales incorporadas en los teléfonos inteligentes, sino que también apelan a la gran variedad de efectos visuales que las aplicaciones fotográficas de toma y edición digital y las redes sociales virtuales les ofrecen. Estos efectos pueden entenderse desde la concepción de Castelo también como ruidos que si han sido ocasionados a la luz de un propósito de su autor se transforman en signos. La navegación en las redes sociales virtuales y la constante interacción con otras personas permiten a los usuarios aprender a leer estos signos para luego apropiarse de ellos, asimismo quienes reciben sus imágenes, si han vivido la misma experiencia, posiblemente tendrán los conocimientos para poder interpretarlas.

Castelo añade: "cualquiera de los instrumentos con los que trabajamos habitualmente para realizar fotografías son generadores potenciales de nuevos elementos que se incorporan al lenguaje" (pp.22-23). Desde los primeros autorretratos fotográficos del siglo XX, el uso de los dispositivos tecnológicos ha permitido a los fotógrafos explorar las posibilidades de la técnica fotográfica; las experimentaciones han causado "errores", "ruidos" que en su momento transformaron no solo la manera de representar sino también de leer la propia imagen. Con la llegada del *smartphone*, hubo muchos críticos de la calidad de sus fotografías, especialmente en cuanto a su nitidez y color en comparación a las cámaras réflex. Quienes lo utilizaban era evidenciados y señalados, adjudicándoles poca destreza técnica, pero los artistas, gradualmente, abandonaron esas exigencias superficiales para experimentar con esas "carencias" y extraer de ellas, a partir de la producción de sus obras, signos valiosos y con ello promovieron una estética propia del *smartphone*. Pese a las aún presentes críticas, artistas como el boliviano Alfredo Román Bulacio insisten en que sus selfis sigan promoviendo esos signos y renovándolos. Procuran en su dispositivo lo que

las cualidades exaltadas de la cámara réflex no satisfacen narrativa y estéticamente. Y es precisamente por esto que este lenguaje fotográfico no permanece estático sino en constante construcción.

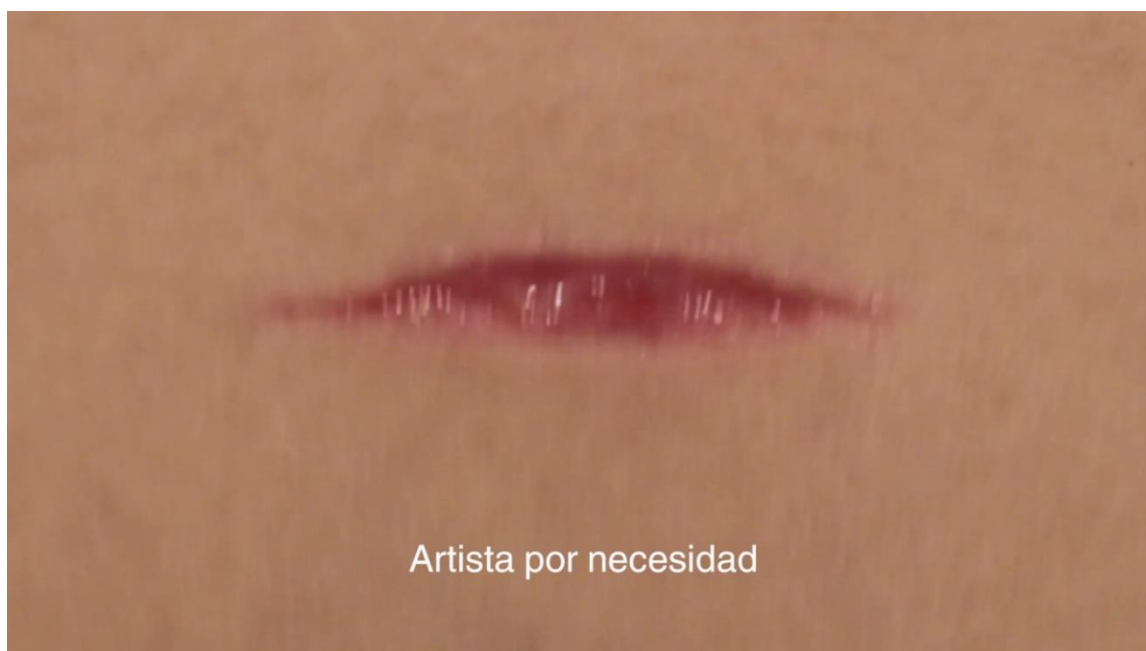


Figura 3. Selfi realizado por el artista boliviano Alfredo Román Bulacio en 2017.

Este es un selfi expuesto en la V Bienal de Arte Contemporáneo Contextos de 2017 en Bolivia por el ya aludido artista Alfredo Román Bulacio (figura 3.). Es posible discernir en la imagen un solo plano que aparenta representar una zona de piel humana con una herida abierta ubicada en el centro de la imagen. En uno de los bordes inferiores (en el centro) está escrita digitalmente, en caracteres blancos, la frase “Artista por necesidad”. Ha sido iluminada con una fuente natural que ha evitado la presencia de sombras y por tanto de altos contrastes y saturación. Si bien todo el cuadro se encuentra dentro del foco, una posible precaria condición lumínica, una velocidad baja de obturación y un ISO alto provocaron el registro de movimiento y un alto grado de grano que afectaron la nitidez de esta fotografía.

Con respecto a la composición de la imagen y su narración se destaca la presencia de un solo punto de tensión que corresponde a la herida, esta irrumpe la textura homogénea del resto de la imagen. Se perciben dos puntos de atención: la herida y la frase escrita en blanco, ambos en la zona central. Por el contraste de colores entre ellos dirigen una lectura vertical que se concentra en su ubicación con pequeños lapsos a su alrededor. Es una imagen estática, la ausencia de otros elementos y por lo tanto de un ritmo impide la sensación contraria. El espacio fotográfico de este selfi caracteriza a la composición como cerrada debido a que no hay un fondo, además no hay aperturas que sugieran un fuera de campo, lo cual no facilita una habitabilidad por parte del espectador. Por razón de una ausencia de marcas temporales y la producción de una abstracción (tenue) puede establecerse un lazo con un tiempo subjetivo que se aleja de una realidad inmediata.

Bulacio busca representar una herida que no es física, una que solo puede hallarse en el campo emocional ¿cómo? En primer lugar es preciso señalar que el ejercicio especular reflexivo en el espectador es obstaculizado por la ausencia de un rostro, por el anonimato del cuerpo representado; esto no desmotiva, empero, su exploración por el espacio fotográfico y la búsqueda de la causa de esta herida identificada. Bordes difusos, colores opacos y detalles diluidos dificultan la tarea; con ello se simulan los procesos psicológicos de auto-curación entorpecidos por agentes externos que relativizan y difuminan la gravedad de una lesión. Una frase en blanco confiere una guía para la indagación (“Artista por necesidad”) y abre una pregunta: ¿qué hiere o mutila el convertirse en artista; la producción de una obra, el estilo, la creatividad, el acto crítico, la identidad? Una crítica que Bulacio lanza a la profesión a la que se dedica y por la que ha sufrido quebrantos que han dejado una marca dolorosa en la piel de su identidad; añade que esta siempre tratará de ser invisibilizada. Para el espectador, que no necesariamente



coincidirá con los motivos del artista, será inevitable involucrarse en el mismo ejercicio auto-exploratorio, le basta solo una modificación de las palabras.

¿Qué se oculta tras la mimesis y la belleza? ¿Por qué ha tratado este artista de perforar la superficie aparente y burlar las automatizaciones del smartphone para narrar su selfi? ¿En qué se traducen sus “errores técnicos”? Lo que al principio pueden parecer errores o ruidos provocados accidentalmente por el dispositivo o por desconocimiento del operador, una lectura en su intencionalidad artística posibilita descubrir que en realidad son caminos estéticos alternativos al vacío de la imitación o de la belleza para materializar en la narración fotográfica del selfi facetas de la naturaleza humana, imperceptibles visualmente en la realidad física y accesibles solo mediante la subjetividad. Las abstracciones generadas y la despreocupación por la estilización se acercan a las formas de lo emocional que lejos están de la regularidad, la automatización y la estaticidad. Esto es una muestra más de que las búsquedas del selfi por medio de su narrativa no se detienen en la apariencia, sus excavaciones son mucho más profundas.

### **Los recursos de edición digital en la narrativa del selfi artístico.**

#### El recurso narrativo de la apropiación digital en el selfi artístico

##### A través del selfi de Diego M. Verduguez (2017)

El *smartphone* no solo es un dispositivo de captura, se suman a su amplia lista de aplicaciones los programas de edición fotográfica que habilitan al usuario a realizar cualquier intervención en sus imágenes. Una de sus posibilidades es el montaje digital o collage el cual consiste en componer una fotografía a partir de fragmentos de otras. Estos procesos también son conocidos como apropiaciones y en el caso del selfi son muy recurrentes y parte de las herencias que aún conserva pero que al mismo tiempo ha logrado

teñir con tonos propios desde la particularidad de sus técnicas digitales. Ahora bien, como recurso narrativo ¿qué valor concede a los selfis el acto de la apropiación? Todo dependerá de las variables intenciones narrativas, sin embargo, coinciden gran parte de los casos con las particularidades de la obra del artista boliviano Diego M. Verduguez (Figura 4.). En ella se evidencia cómo, para la construcción de un personaje (interpretado por el propio artista) y su performance, se recurre a otro rostro, otro cuerpo, otro escenario o hasta a otra voz narradora. Rotos los vínculos forzosos con la mimesis, el artista altera su cuerpo representado en el selfi, accede a otras figuras (provenientes de otras obras), extrae de ellas las fragmentos necesarios y fusiona ambos en una sola composición; con esto reúne no solo una sino varias voces que dinamizan el relato y abren distintos caminos de lectura para el espectador. La fotografía original, ajena en un inicio pero luego adoptada por el artista, abandona sus recorridos narrativos originarios para transitar otros nuevos; mantiene algunas de sus cargas culturales e ideológicas pero al renacer en otro contexto será expuesta a distintas miradas y lecturas que depositarán y despertarán en ella otros significados: “En mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la aparición de la imagen «apropiada», o sea, el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad” (Danto, 2003, p.37).



Figura 4. Selfie de 2017 realizado por el artista Diego M. Verduguez.

En el selfi artístico sin título del artista boliviano Diego M. Verduguez del año 2017 (figura 4.), una fotografía digital por un teléfono *smartphone* y una cámara digital DSLR, el recurso de la apropiación aparece como un elemento principal, sin embargo, antes de describir la imagen es preciso priorizar el siguiente señalamiento: este es un montaje digital de dos fotografías, la del rostro de Verduguez y la realizada por el fotoperiodista Burhan Ozbilici (2016) (véase figura 5.). Para efectos de este trabajo se analizarán ambas fotografías unidas en esta composición.



Figura 5. Fotografía realizada por Burhan Ozbilici (2016) del asesinato del embajador ruso en Turquía Andréi Karlov por el policía turco Mevlüt Mert Altintas.

En esta imagen (Figura 4.) se muestran dos planos, en el primero pueden notarse las figuras de dos hombres: uno de pie vestido con traje entero negro alzando su mano izquierda y señalando hacia arriba con su dedo índice y con la otra mano, baja, sostiene una pistola; el otro hombre, también con traje, yace en el suelo de lugar sin que pueda verse su rostro. En el segundo plano, el del fondo, pueden notarse tres paredes blancas con tres cuadros de fotografías de paisaje (uno por cada pared). La iluminación que presenta es artificial, envolvente por lo que no produce sombras o iluminaciones marcadas.

En atención a su composición se resalta lo siguiente: no presenta deformaciones por la óptica ni por edición que provoquen desequilibrio entre las formas o la distorsión de la perspectiva, revela una amplia profundidad de campo en tanto pueden notarse con detalle ambos sujetos, los objetos y el lugar en el que están. Los puntos de interés de la imagen (ambos sujetos) se encuentran posicionados en las zonas que sugieren mayor fuerza visual, esto determina que el recorrido visual inicie en la figura del hombre de la izquierda y culmine en la del hombre yaciente. La pose de los sujetos no ha sido premeditada con motivo de la presencia de la cámara sin embargo, la del rostro y mirada del hombre que está de pie sí. Esta mirada se dirige hacia la misma dirección que señala el dedo de su mano, esta puede expresar una emoción eufórica. Debido a la preponderancia de la figura del hombre en pie sobre el entorno la composición es cerrada, lo cual no permite al espectador una sensación de habitabilidad al involucrarse en la imagen, pero sí de cercanía con lo que acontece en ella (al estar en primer plano el punto de interés). Al no haber evidencias de abstracciones se indica que el espacio de esta imagen parte y está sujeto fielmente a su referente en la realidad. Finalmente, no hay evidencias de una puesta escena pero sí de un montaje que sugiere una ficción y por tanto la presencia de dos realidades distintas. El recorrido visual reforzado por el uso de la ley de tercios permite que este sea visto por el espectador como la narración de un acontecimiento ocurrido en la realidad.

““¡Dios es grande! ¡Dios es grande! ¡Nosotros morimos en Alepo, vosotros morís aquí! ¡Matáis a gente inocente en Alepo y en Siria!”, gritó el pistolero mientras efectuaba un total de ocho disparos, primero al aire y luego a Kárlav” (Zambrana y Fernández, 2016). Según se señala en un artículo del periódico español El País, esa fue la frase que pronunció el hombre retratado en esta fotografía al asesinar al embajador ruso en Turquía Andréi Karlov en la inauguración de una exposición fotográfica. Los motivos de este sujeto para

cometer este “acto terrorista” contra ese diplomático se conjeturó que respondieron al conflicto en el territorio Sirio y a las búsquedas de reconciliación entre el gobierno turco y ruso (Zambrana y Fernández, 2016). Pero lo que se mira en esta fotografía no es un retrato de este “terrorista” sino el selfi del artista Diego Verduguez. Este fotógrafo, gracias a la edición digital, compuso un montaje en el que superpone su rostro sobre el de la fotografía original y con ello logra, por un momento, engañar al espectador y hacerle creer que la imagen que ve es la documentación verídica de un acontecimiento real. Verduguez utiliza este recurso a la manera de un disfraz que subvierte la realidad de la primera imagen y que al mismo tiempo oculta el contexto de la suya. El análisis formal de este selfi resulta complicado pues domina la fotografía referente de Ozbilici (2016) y sin embargo la irrupción de la de Verduguez tiene una fuerte presencia pese a lo poco que abarca del espacio. El rostro de Verduguez, fractura fuertes vínculos de esta imagen con la realidad de ese acontecimiento y con el contexto político del que proviene; la expresión de su gesto, el aprovechamiento de la anonimidad del otro sujeto y la ausencia de otros signos (excepto el de la mano que señala el cielo, esto se entiende como un signo de profesión de fe al Islam) que sean índices de escenarios externos permiten a este artista neutralizar el sentido inicial de la imagen, apropiarse de ella y depositar el propio. Se intuye que el pronunciamiento de este fotógrafo boliviano concuerde de alguna forma con el del “terrorista” en el sentido en que lo emite como denuncia contra los conflictos sociales de su contexto y por razón de una disconformidad con las acciones de sus representantes políticos en respuesta a ellos.

Verduguez utiliza su rostro y expresión para vehicular un grito de pronunciamiento frente a una realidad social que lo confronta y para ello utiliza como soporte este selfi que aprovecha, gracias a la tecnología y edición digital, el recurso de la apropiación. Precisamente una de las problemáticas que trajeron consigo imágenes

postfotográficas como los selfis al arte ha sido la que subraya Fontcuberta (2011): “se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas” (p.3). Este artista es muestra de ello, ha tomado la imagen de otro para intervenirla y reconstruirla al tenor de un nuevo sentido. Autorretratos pasados utilizaban un vestuario y un escenario físicos para relatar en la piel de un personaje; Verduguez hizo lo mismo pero apropiándose del cuerpo y el espacio de otro digitalmente. La habilidad técnica de este fotógrafo permite que las costuras de esta apropiación sean poco discernibles, aun así siempre es necesario que no se borren del todo pues el espectador debe también recorrer las sombras e iluminaciones que estas aportan a esta narración.

Dos realidades se unen en la narración compuesta por este artista boliviano, una reflejada en su rostro y la otra en los demás espacios de la imagen que lo envuelven; el “terrorista” se confunde con el Verduguez real en la construcción de la ficción del personaje protagonista, sus voces distantes se mezclan pero el entorno y demás actores (como el diplomático yaciente) son los mismos. En el momento en el que el receptor se da cuenta del “engaño” del montaje encuentra a su vez una invitación de este artista: así como él intervino esta fotografía, identificándose de algún modo con ella, desplazando el rostro del sujeto principal por el suyo y adaptando su discurso a su propia narración, también puede hacerlo él desde sus singularidades. Como así lo sugiere Fontcuberta (2016), este tipo de apropiaciones pueden desencadenar otras en sucesión en juego de resignificación interminable. Solo basta aceptar la invitación.

## La búsqueda de la hibridación

### A través del selfi de Leah Schrager (2016)

El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser, insisto: y no recientemente, un universo “ordenado”, reproducible en un mapa estable y tranquilizador. Es, por el contrario, una superficie mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Algo, además, que revela la continuidad y comunicación del arte con la cultura de nuestro siglo, también intrínsecamente mestiza y pluralista (Jiménez, 2004, p.43).

El campo del internet es cada vez más abierto y amplio, en él conviven un gran número de imágenes provenientes de las distintas áreas artísticas. En los espacios de encuentro (como por ejemplo las redes sociales virtuales) estas imágenes son incitadas a relacionarse entre sí y a motivar la creación de híbridos, la particularidad de su composición consiste en que se elabora a partir de no uno sino de varios lenguajes artísticos. Los artistas inmersos en las dinámicas de las plataformas web son estimulados para involucrar en sus procesos de producción técnicas, signos y estilos externos a la manifestación en la que están especializados, esto no solo multiplica las lecturas que podrá recibir sino también los significados que se depositen en su obra.

Los selfis son parte de las nuevas manifestaciones artísticas que precisamente se enriquecen en estas hibridaciones motivo de su activo tránsito por las redes sociales virtuales y sus constantes interacciones con diversidad de públicos. Los artistas como la estadounidense Leah Schrager, que dedican sus esfuerzos a su producción para satisfacer sus necesidades estéticas y narrativas, procuran la influencia de otras disciplinas mediante los puentes que las técnicas digitales facilitan hacia sus procesos. Una de las razones que motivan estas mixturas se relaciona con las búsquedas de los selfies de signos provenientes



tanto de la realidad como de la ficción para construir sus escenarios, personajes y significados. Específicamente, en el caso del sujeto protagonista de los selfis (la propia fotografía), la composición parte no solo de determinados rasgos físicos de su apariencia sino también de sus complejidades emocionales (o de otros) o de materializaciones imaginarias, procesos en absoluto lejanos a la naturaleza humana y que a la hora de ser leídos en estas narraciones fotográficas pueden incluso acercar al espectador a la interioridad de sus propios conflictos identitarios o a las problemáticas de su contexto sociocultural (cada vez más relacionadas con el mundo virtual). Las cualidades documentales de la fotografía contrastadas con intervenciones gráficas digitales permiten a la imagen recorrer caminos de sentido más allá de los límites de lo concreto y alcanzar a penetrar la propia subjetividad; por tanto “esta ruptura es mucho más que estilística o estética: instaaura una nueva relación entre el arte y la realidad, sus objetos y sus imágenes, y exige una mirada liberada” (Verlaine, sf, citado por Heinich, 2017, p.33).

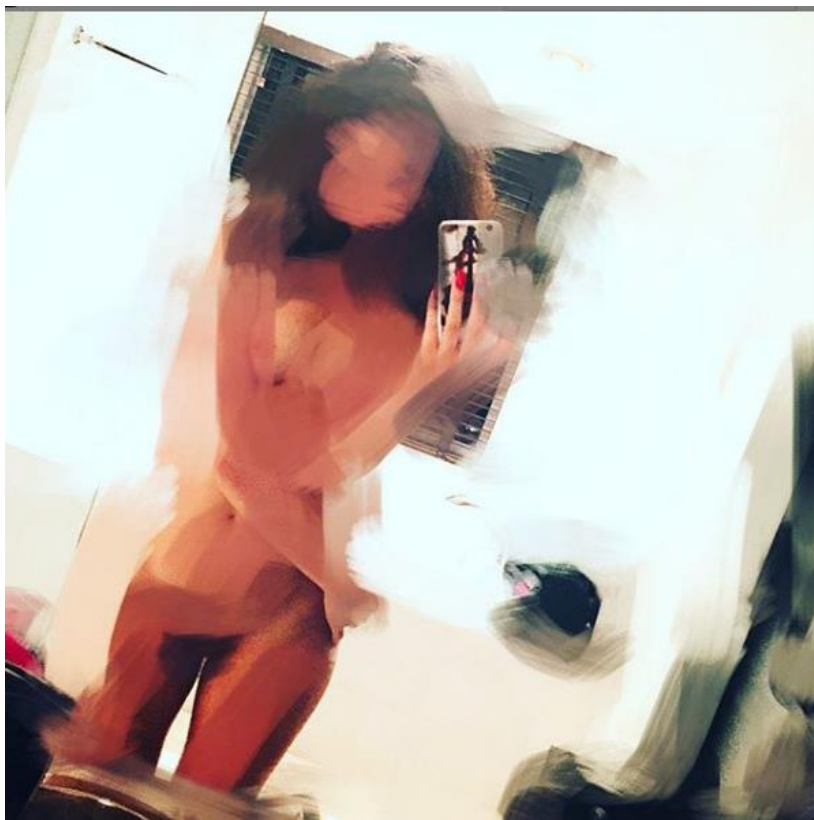


Figura 6. Selfi intervenido gráficamente por la artista estadounidense Leah Schrager en 2016.

Este es un selfi artístico, sin título, expuesto en Instagram por la artista estadounidense Leah Schrager en el 2016. Es una fotografía intervenida digitalmente a través de pinceladas que difuminan sus figuras. Pueden discernirse en ella dos planos, en el primero se observa el reflejo de la figura borrosa de una mujer desnuda que sostiene un *smartphone* en su mano (inclinada, en la zona izquierda de la imagen), asimismo se notan manchas negras que podrían corresponder a algún mueble de la habitación. En el segundo plano se identifica el fondo de una habitación, conformado por una pared blanca y una ventana negra cerrada. Su tipo de plano es holandés y su profundidad de campo es amplia debido a que pueden percibirse detalles del fondo. La iluminación es artificial. Su calidad es media y no produce sombras intensas ni un alto contraste. Hay una inclinación hacia los colores cálidos pero con amplias zonas de blancos y su saturación alta.

Respecto a los elementos de la composición y la narración se destacan que los puntos de tensión son generados por los contrastes de color (especialmente los del cuerpo de la mujer), los cuales dirigen un recorrido de lectura del centro al resto de la imagen. Las “pinceladas” que abstraen las figuras conceden dinamismo a este selfi, lo libera de su estaticidad original. La mujer posa frente a la cámara del *smartphone* (a su reflejo en el espejo), lo que provoca que su mirada se dirija hacia el espectador. Sin embargo, los detalles de su rostro han sido borrados, de ahí que no pueda conjeturarse cómo es. Se añade también que su pose no ha sido espontánea, sino premeditada.

El protagonismo de la figura femenina resta al espacio del fondo, lo que dificulta su habitabilidad por parte del espectador y da la característica a la composición de ser cerrada. Parte, además, de una referencia de la realidad, pese a sus abstracciones.

Al navegar por los perfiles públicos de la red social Instagram pueden encontrarse un sinnúmero de fotografías como esta; locación, iluminación, encuadre, pose y desnudez han sido intencionalmente procurados por la artista con el fin de imitar este estilo de selfis y facilitar su identificación y lectura por parte del espectador (generalmente también usuario de Instagram). Ahora bien, ¿qué diferencia su narración de sus referentes? La crítica con la que interviene la imagen. El “pincel” digital diluye parcialmente esta figura sexualizada de la mujer para censurar su rostro y amplios detalles de su cuerpo desnudo. Pero, ¿quién motiva esta censura? ¿La acción de la mujer que se mira a sí misma en el espejo o la del “otro” que la mira a través del *smartphone*? ¿Por qué razones? ¿Por un prejuicio moral, por un acto de liberación, por violencia? El espejo complica una respuesta definitiva, por este el espectador no se mantiene estático en una sola posición crítica, asimismo, las zonas abstraídas abarcan un espacio considerable que añade complejidad. La artista evidencia en su obra no solo su estudio de las puestas en escena y performance que

se presentan en esta red social sino también los conflictos internos que provocan estas imágenes en sus consumidores y sus detractores. ¿Qué ha hecho posible esta lectura?

Técnicas fotográficas y pictóricas digitales convergen en la composición de este relato para representar no solo la realidad de una problemática, en su manifestación concreta, sino también sus tonalidades subjetivas. Asimismo, aportan ambas a una estética particular del selfi pese a sus propias cargas. La cámara del *smartphone* da soporte a la realidad mediante la captura de sus colores, sombras, iluminaciones y siluetas; el pincel interviene al diluir y abstraer los detalles que dan nitidez, estilizan y mantienen estática y pasiva esa realidad, con lo que la despojan de su frágil apariencia y revelan sus efectos en la conciencia de quienes son partícipes de ella. La confusión del espejo y la ausencia de un rostro pueden provocar, a su vez, en los espectadores un ejercicio reflexivo sobre su propia experiencia e identidad. La búsqueda de la hibridación es una búsqueda simultánea de signos de la realidad y de la ficción, de una multiplicidad de voces, de las imágenes superficiales y de las producidas por la conciencia; se trata de un intento de procurar un acercamiento a las dicotomías que experimenta el ser humano al mirarse en su entorno y frente al otro.

#### Borrar la información para revelar

##### A través del selfi de ¿IS IT ART? de “neofina” (2017)

Una de las aplicaciones de edición fotográfica que el usuario puede adquirir e instalar en su *smartphone* le permite, entre sus múltiples herramientas, acceder al código de sus imágenes, borrar información o introducir otros caracteres; esto produce distorsiones de formas y de color así como pérdidas de zonas de la composición. Esta es una práctica artística de la informática ya conocida como *glitch*: “una irrupción que aleja un objeto de su

forma y discurso ordinario, hacia las ruinas del significado destruido” (Menkman, 2011, p.340); con ello se “muestra como la destrucción puede convertirse en la creación de algo original” (Menkman, 2011, p.341). En redes sociales es recurrente el encuentro con selfis elaboradas con estas irrupciones digitales; artistas como la francesa “neofina” (en Instagram) son constantes en su aprovechamiento debido a los significados que dotan a sus narraciones.

En obras como la de “neofina” (Figura 7.) se evidencia cómo el acto de “borrar información” de un selfi podría traducirse en una ruptura, pero ¿con qué? No solo con una forma de auto-representación tradicional que busca estabilidad en la composición desde el momento de la toma, sino también con las ataduras de la documentación realista y con una narrativa uniforme, plana, con personajes y escenarios estáticos en su apariencia original. Como se ha insistido, los selfis se recrean en terrenos en los que lo real y lo imaginario convergen. De ahí que los artistas procuran siempre caminos estéticos que les permitan acceder a ambos para la construcción de su narración. Esta es una alternativa que les facilita intervenir la imagen en la profundidad de su código, ejercicio que pueden trasladar a sus introspecciones en la conciencia y la identidad. Por otra parte, desde el lenguaje fotográfico, es una posición recurrente leer el borrar como una acción que puede aludir a una ocultación tras la abstracción, especialmente de signos que tienen una “función primaria” y cuya ausencia podría ocasionar una redirección relevante en la lectura del espectador. Se propone problematizar esta conjetura con las siguientes preguntas a la obra de “neofina”: ¿puede admitirse que estas intervenciones sean concebidas como revelaciones en lugar de ocultaciones? ¿Qué revelarían en estas formas narrativas? ¿Qué valores introducirían a los selfis como narraciones artísticas?



Figura 7. Selfi post-producido con la técnica *glitch* por la artista francesa “neofina” en 2018

Este es un selfi de la artista francesa “neofina” titulado *¿IS IT ART?* (¿Eso es arte?) y expuesto en la red social Instagram. En él pueden observarse dos planos, el primero es un plano medio corto de la parte superior del cuerpo de una mujer vestida con una blusa negra con figuras animales blancas. La mujer toca una parte de su rostro con su mano izquierda mientras mira hacia la cámara. El cuello y la cara de la mujer están distorsionados mientras que gran parte de la blusa, mano y brazo que son visibles presentan nitidez y definición. No hay deformidades en la figura por razón del ángulo de perspectiva (fue capturada desde el ángulo normal, frontal) ni por aberraciones ópticas. El segundo plano es el fondo de la imagen, aparenta ser una pared blanca y con textura, y se encuentra dentro del foco; en el lado izquierdo se puede percibir sobre ella la sombra de la mujer. Sobre la totalidad de la

imagen puede notarse la presencia de un filtro digital que añade líneas curvas y distorsión de color.

No hay evidencias de una puesta en escena, solamente de una intención de utilizar un fondo liso para resaltar la figura de la mujer. En cuanto al tiempo fotográfico se destaca lo siguiente: se ha congelado un instante, no hay marcas temporales, por lo que la imagen responde a un tiempo subjetivo y propone signos de una temporalidad lejana a la realidad (signos como la distorsión notable en el rostro son incompatibles con la referencia real).

Como si tratara de máscaras o maquillaje, estos artistas utilizan las aplicaciones de edición digital para generar distorsiones (en este caso *glitches*) que, en una primera lectura, se sospecharía que ocultan una realidad aparente de su rostro (posiblemente una particularidad física indeseada), pero si se profundiza en su presencia en su relato, estas irrupciones también podrían externar conflictos identitarios o incluso anímicos que es preciso entenderlos como constituyentes del ser humano. No es casual la búsqueda del *glitch* en la cara de la artista, la mirada y las expresiones faciales son quizá uno de los rasgos más distintivos de una persona frente a otras; su abstracción o prácticamente su ausencia insiste al espectador en no detenerse en la superficie para buscar la identidad perdida sino en profundizar en las huellas de las fluctuaciones en la conciencia, consecuencia de performar la vida tras una multiplicidad de máscaras, de creación ajena y propia; estos rastros son materializados por la artista en una sola máscara que protagoniza este selfi. Es preciso subrayar además el gesto de la mano derecha de la artista y la dirección de su mirada hacia la cámara, ambos provocan en el espectador la sensación de que este personaje se está mirando en un espejo, sin embargo, sin la presencia del objeto en sí o de una abertura en el espacio fotográfico que lo aluda, el propio espectador descubrirá que él es el espejo donde esta mujer se está examinando. Inevitablemente, si se involucra

más, terminará siendo él quien toque su rostro para confirmar las mismas huellas, pues en la máscara del otro en el selfi encontró la propia.

¿Revela u oculta borrar parte del texto fotográfico de estas narraciones selfi? Estacionar la mirada en la superficie de la apariencia física, en la documentación de su realidad para mantenerse en los límites de su verdad, consentirá comprender estas intervenciones como radicales supresiones de la identidad, como si esta solo se manifestara a través de actos y formas externas. Por el contrario, si se entiende que esta identidad es fluctuante y también producto de múltiples sucesos en y por la conciencia, sin presencia concreta en el mundo exterior y solo percibida mediante ejercicios introspectivos; la lectura de estos relatos profundizará en lo que ha sido materializado a través de la abstracción. Los artistas que narran estos selfis han estudiado y manipulado su imagen (física e imaginaria) a través de la pantalla del *smartphone*, asimismo, se han involucrado en las particulares dinámicas de auto-reflexión que este dispositivo estimula. Todo ellos lo trasladan a su producción artística a través de maleables recursos narrativos y estéticos como el *glitch* los cuales no solo materializan esas operaciones híbridas en busca de la identidad sino que también provocan en el espectador, a través de signos que aluden al espejo y sus efectos, un encuentro con sus propias máscaras identitarias y sus conflictos.



## Recapitulación

En este primer capítulo se examinó el papel de los recursos de producción y edición digital en la narrativa propia del selfi artístico a partir del análisis de las obras de cinco artistas. En cuanto a los recursos de producción se extrae, (según los hallazgos en los selfis de Robson (2017), Schrager (2015) y Bulacio (2017)): el *smartphone* se ha incorporado a la escena artística como instrumento de “escritura” fotográfica puesto que ha logrado satisfacer y estimular necesidades narrativas y estéticas contemporáneas y con ello ha trastocado valores tradicionales de la fotografía para dar protagonismo a los postfotográficos. La principal importancia de este instrumento radica en que ha introducido códigos, signos y posibilidades de significado que han favorecido a la construcción de un lenguaje propio del selfi, asimismo facilita su vital encuentro con los espectadores en los espacios virtuales (insumo fundamental para su narración) gracias a su conexión a internet. La pantalla del *smartphone* ha sido incorporada en las composiciones artísticas de los selfies como signo, coinciden sus productores con Robson (2017) en depositar en ella las cargas conceptuales y estéticas de un espejo (estas responden a herencias del autorretrato) con el propósito de exaltar lo imaginario-virtual sobre lo real para representar una multiplicidad de personajes y sus conflictos internos e involucrar al receptor en un diálogo activo. Con el selfi de Schrager (2015) fue posible estudiar el recurso de los filtros digitales (disponibles en el momento de la toma), estos, lejos de lecturas que concluyen que son formas de “maquillar” o “distorsionar” la realidad con efectos negativos, se convierten para los artistas en posibilidades de visualización o traducción de problemáticas actuales, un necesario puente entre el mundo físico y el virtual para acercarse a sus espectadores y a su lenguaje y promover su participación en su narración. Por último se destaca la búsqueda del “error” en la composición de los selfis artísticos, lo cual es legible en obras como las de

Bulacio (2017), con ello se insiste en una estética propia del selfi con huellas evidentes del dispositivo (*smartphone*) que lo ha producido. Artistas como Bulacio (2017), ante el nuevo panorama artístico, se desprenden de los condicionantes de destreza técnica y belleza para focalizar en la producción de sentido y extraer de esos “errores”, signos y significados que enriquecerán una narrativa propia.

En relación con los recursos de edición digital (a partir de lo analizado en los selfis de Verduguez (2017), Schrager (2016) y “Neofina” (2018)) se subrayan los siguientes aportes. El artista Verduguez (2017) revela en su obra cómo la apropiación se ha convertido en una alternativa narrativa valiosa para la fotografía selfi. Al ser adaptada a su lenguaje (digitalmente, a través del *smartphone*), estos artistas encuentran en ella la posibilidad de introducir otras voces (de otras obras) en sus relatos y entretener contextos, discursos y pronunciamientos frente a ciertas problemáticas, asimismo les facilita máscaras o disfraces para la interpretación de sus personajes. En segundo lugar, se encuentra en el selfi de Schrager (2016) los efectos de las interacciones entre disciplinas artísticas en las redes sociales; estas se traducen en hibridaciones de técnicas, signos y estilos narrativos. El *smartphone* las propicia gracias a sus aperturas en edición digital y por ello los artistas logran teñir sus relatos con matices narrativos externos, esto amplían el número de lecturas y enriquece sus significados. Finalmente, en el selfi de “Neofina” (2018) es posible analizar el uso de la técnica informática *glitch* (al “borrar información” del código de sus imágenes) con el propósito de acceder a las narraciones que procuran alcanzar los tejidos subjetivos de la realidad humana y materializar las marcas de sus fluctuaciones identitarias y sus constantes procesos de exploración y reconstrucción.

Las rupturas que estos artistas han introducido en la fotografía artística selfi (especialmente con la originalidad, la mimesis, la memoria, la materialidad, la maestría

técnica, la belleza y la uniformidad del lenguaje) se trasladan a la definición de su propia labor. La noción de la autoría se ve trastocada por estas nuevas prácticas narrativas en el selfi; los artistas cada vez se alejan más de los espacios tradicionales de producción y procuran ahora su realidad (con todas sus particularidades) en el espejo virtual de la pantalla del *smartphone*. Estos y otros cuestionamientos motivan el próximo capítulo de este trabajo.

## **CAPÍTULO II:**

### **Las rupturas con la noción de autoría en el selfi artístico**

#### **Introducción**

Con el análisis de la obra del artista Diego M. Verduguez (Figura 4.) y su acto apropiacionista al intervenir la fotografía de Ozbilici (Figura 5.), recontextualizarla y rescribirla a tenor de sus propios intereses narrativos y estéticos, se insistía en subrayar cómo la práctica artística del selfi procura, a través de estos recursos, desestabilizar la pregunta por la originalidad o autenticidad de la obra en favor de un juego de resignificación. Pese a que la apropiación no es un recurso nuevo en el arte contemporáneo persiste en la crítica cuestionar a las producciones que la incorporan y sobrepasan con ella los límites de ciertas convenciones tradicionales en torno a la autoría.

Con la apropiación, los selfis aprovechan distintos caminos narrativos en su producción para refutar los condicionamientos que la pregunta por el autor exige a sus lecturas y rechazan aquellos lineamientos que insisten en restringir o interrumpir sus procesos de construcción, especialmente aquellos que acontecen en la recepción. A partir de este detonante, en este segundo capítulo se estudiarán las rupturas con las nociones de autoría tradicionales que corresponden a la singularidad de las narrativas del selfi artístico. Se perfilará la figura del artista de selfis, las dinámicas de intercambio en las redes sociales, la coautoría de los lectores, y, asimismo, se discutirán los límites entre lo artístico y lo vernacular sin dejar de señalar la importante mediación de la tecnología.

A partir de estas proyecciones cabe entonces comenzar con los siguientes cuestionamientos: ¿desde dónde cuestionar lo autoral en el selfi artístico? ¿Cómo encontrar

sus fracturas con la tradición del autorretrato fotográfico? Un concepto de autoría que parta de un lugar homogéneo de producción y de la singularidad y unidireccionalidad de la acción de un individuo reduce considerablemente la visibilidad crítica de los selfis, de ahí que sea necesario analizar lo autoral desde dos lugares distintos (pero conectados estrechamente entre sí): en el artista que genera la primera imagen (esta posiblemente sea la continuación de un proceso anterior de construcción de otro selfi) y en el intérprete con el *smartphone* cuya participación activa frente a la obra prolonga su producción (ambos se encuentran en las redes sociales virtuales). Ante un nuevo paradigma de la autoría, enriquecido por las prácticas artísticas contemporáneas desarrolladas en las plataformas de internet y sus dinámicas, se incita a estudiar la producción de estas imágenes desde límites difusos, expandidos e híbridos, donde no es solo un individuo quien interviene en su construcción narrativa sino un colectivo: “La idea del creador como genio individual tiende a quedar obsoleta y, en cambio, surgen modalidades de creación compartida, colectivos y comunidades que emprenden procesos de creación en los que la definición tradicional de autor queda en entredicho” (Fontcuberta, 2016, p.127).

La legitimación de la “pluriautoría” (Fontcuberta, 2016) en espacios físicos y virtuales de exhibición artística y la promoción de su valor para la narración del selfi es la ruptura inicial de la que parte el análisis de este segundo capítulo. Autorretratos pictóricos y fotográficos anteriores obedecen a ciertas dinámicas de producción que no precisan necesariamente de la intervención activa de un segundo o tercer actor; esta debe entenderse como una manipulación digital o incluso como una contestación (un selfi en respuesta) durante la recepción, fruto de la interactividad entre usuarios de las plataformas sociales y de la mediación de la tecnología del *smartphone*. Los cada vez más difuminados límites entre creadores y lectores facilitan que prácticas artísticas como las de los selfis expandan

sus posibilidades narrativas al encuentro de otras miradas, lecturas, lenguajes, técnicas, signos y su superposición.

### **El @fotógrafoartista de #selfis**

“¿Quién ha producido esta obra?” Esta es una de las primeras preguntas con las que inevitablemente comienza un análisis formal de la imagen fotográfica (y de la imagen artística en general), un paso que se presume necesario para facilitar sus propósitos. Sin embargo, es preciso señalar que no puede determinar en su totalidad el camino de lectura del texto fotográfico en busca de la extracción de un significado último, puesto que:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Barthes, 1987, p.69)

Esta búsqueda del lugar original del proceso de escritura, de la producción de una obra, provocaría cerrar sus posibilidades de circulación y, por consiguiente, de construcción (proceso que debe ser constante). Otros autores insisten en cuestionar el propio uso de la palabra “artista” de acuerdo con las tesituras del contexto actual en el que se inscriben las obras y sus diversas dinámicas:

No existen más los “artistas”, como tal. Tan solo hay productores, gente que produce. Tampoco hay propiamente “autores”, cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando decimos que *solo hay productores* sentimos la necesidad de hacer una puntualización: hay

productores, sí, pero también ellos (nosotros) mismos son en cierta forma “productos” (Brea, 2003,p.120).

Abandonar de forma terminante todo enlace con la idea o la pregunta por el autor/artista, al menos para el caso del selfi, cierra parcialmente para su análisis la visibilidad de sus dinámicas de narración en las redes sociales, en tanto que se ignora una voz protagonista (más no la única) cuya intervención es relevante. Por otro lado, el concepto de “productores” permite contemplar no a uno sino a varios actores necesarios para mantener activa su construcción (si esta se detiene el selfi acaba invisible), a la vez que impide la minimización de la labor de todos ellos al conferir a cada uno su lugar de “escritura” (esto especialmente cuando se trata de los lectores, quienes, si bien necesariamente no son artistas, colaboran de manera esencial en la producción de los selfis). En esta misma línea, con la propuesta de Brea (2003) se sugieren dos aspectos esenciales que pueden incorporarse al estudio en torno a la práctica artística del selfi: pronunciarse sobre sus productores en plural y en primera persona (nosotros). Desde una pluralidad se admite que no es solo uno su autor sino varios quienes lo construyen, y que estos pueden ubicarse a distancias geográficas, culturales o profesionales considerables sin que esto afecte su diálogo. Al admitirse, además, esta “pluriautoría” en tanto “nosotros productores”, se acerca esta concepción de producción a la naturaleza reflexiva propia del selfi, la cual requiere que quienes participen de su práctica y contribuyan a su narración vinculen su propia imagen con el reflejo de su espejo, intercambien roles con sus personajes, lo intervengan y promuevan un “diálogo de selfis”. Estos ejercicios reflexivos son indispensables para profundizar y expandir sus posibilidades discursivas y para enriquecer los sostenes primarios que lo diferencian de otras expresiones artísticas

contemporáneas (y de las de sus predecesoras) en favor de un camino propio para su lenguaje y narrativa.

En resumen, la autoría de los selfis se define desde la pluralidad en primera persona de sus actores, sin que se exalte la labor de alguno de ellos sobre otra. Se insiste en que no puede desprenderse su pregunta del análisis de las obras, sin embargo, esta no debe acapararlo ni dirigir una búsqueda hacia un significado último, a un solo origen o a una justificación de su autenticidad; en su lugar, es preciso que se constituya en un puente hacia el necesario estudio de la circulación, los diálogos, las intervenciones estéticas, interacciones e hibridaciones que atraviesan sus narraciones y la enriquecen. A la vez esto permite visualizar las posibilidades del selfi como práctica artística y las rupturas que le han consentido diferenciarse de sus predecesoras. Dos son los lugares donde esta “pluriautoría” de los selfis se recrea: en los artistas que detonan una primera composición (esta incluso pudo haber partido de otro selfi) y en los lectores que se apropian de ella y la reconfiguran. Ambas figuras activan y reactivan a estas imágenes en el escenario de las redes sociales, propiciadoras no solo de sus encuentros sino también de estos intercambios (de ahí que sea indispensable para el análisis que se contemplen todas estas dinámicas desde este espacio).

La primera figura autoral a delinear es la del artista que detona el primer selfi. Para ello es preciso partir de un ejemplo de la red social Instagram. “kumoloca” es una fotografía de esta plataforma que dedica su portafolio a sus obras selfi. Así como otros productores, tras un nombre de usuario precedido por el símbolo “@”, @kumoloca se presenta ante otros. El “@” forma parte del lenguaje de esta red social, facilita no solo a lectores y a artistas la búsqueda de su perfil, sino también el involucramiento de ambos en las distintas dinámicas de intercambio visual y textual que allí acontecen (este símbolo convierte su nombre en un enlace directo hacia su perfil). Son poco frecuentes los casos en los que un



artista revela su nombre real, aun cuando no hay limitantes para ello. Asimismo, pese a que el espacio lo permite, recurren a pocas palabras en la descripción que ofrecen sobre sí mismos de modo que existan pocas pistas hacia su identidad verdadera (especialmente la física). Ambas particularidades obedecen a la naturaleza de la práctica selfi en tanto que precisa de una “parcial anonimidad” que difumine los vínculos con la realidad y facilite introducir lo ilusorio a sus narraciones y personajes (cualidad imprescindible de estas obras), por otra parte, estas incógnitas sugieren a los lectores que tienen una mayor libertad para apropiarse de estas imágenes e intervenirlas (acciones necesarias para la construcción de los selfis).

La labor del artista contemporáneo en las redes sociales no se detiene en los programas de composición y edición fotográfica que le facilita el *smartphone*, el espacio que sus obras comprenden se extiende más allá de estos marcos y es preciso que recurra a otros instrumentos para potenciar esta cualidad. Quien visita el perfil de @kumoloca encuentra una especie de galería digital que consta de tres columnas con una cantidad numerosa de selfis. Una línea narrativa y estética conecta una composición con la otra y, en algunos casos, se valen de tres o más cuadros para construir una sola imagen, una práctica que ha ganado popularidad entre usuarios de Instagram y que permite experimentar estos selfis desde diferentes cuadros (por sección individual o en conjunto) y distancias, esto logra en el espectador un contraste de lecturas que le insta a elaborar múltiples caminos de significación.

Existe en estos perfiles de Instagram otra sección en la que pueden observarse (en el mismo formato de galería) todas las imágenes en las que el artista ha sido etiquetado (a través del símbolo “@”). Este es un espacio manipulado por los lectores (el artista solo puede eliminar cuadros, pero esto no garantiza que no vuelvan a aparecer), pues son ellos

quienes publican las imágenes que se mostrarán aquí con una planificación previa de su orden y formato (individual, dípticos, trípticos o una imagen formada por un conjunto de cuadros). Si bien sobre esto se realizarán los análisis correspondientes más adelante, cuando se explore la figura del lector, es relevante mencionarlo aquí puesto que el artista debe provocar que esta sección de su perfil no termine vacía (la narración de sus selfis se alimenta de estas respuestas). Este objetivo lo incita a insertar en sus obras detonantes estéticos que motiven a los lectores a responder con otro selfi, esta acción precisa de un profundo estudio de sus intereses y sus reacciones ante ciertos signos. Otro importante elemento se suma a estas dinámicas y no puede ser evadido por el artista pues forma parte del lenguaje de sus propias fotografías y del espacio en el que se exhiben y circulan; el símbolo “#”.

Los “#” (*hashtags*) se colocan frente a determinadas palabras o frases y se unen a los códigos promovidos por Instagram para simplificar los procesos de búsqueda y de comunicación, sin embargo, se diferencia de otros en que no consiste en un enlace a una página en específico sino a todas las publicaciones que lo utilicen como etiqueta para categorizar sus imágenes. Esto se comprende de mejor manera al visualizarlo en el caso de “@kumoloca”; esta artista aprovecha tanto el “#selfie” como el “#selfieart” (a estas pueden sumarse otras palabras relacionadas a otros aspectos narrativos y estéticos de estas obras) para identificar su producción. Quienes se sirvan de los motores de búsqueda de Instagram para explorar las imágenes que se publican bajo el nombre de estas etiquetas podrán encontrar los selfis de esta fotógrafa (al lado de los de otros productores) y comenzar procesos activos de recepción e intercambio. Estos distintivos son utilizados para que los selfis sigan determinados caminos de exhibición y alcancen las pantallas de usuarios con intereses que coinciden con las temáticas, narrativas y estética tratadas y, especialmente,

con su práctica artística de modo que participen de su configuración. Es preciso que esta selección de palabras y códigos no se dé de forma aleatoria, debe seguir un proceso minucioso que requiere un estudio previo del comportamiento de los lectores meta y sus inclinaciones en esta plataforma virtual. Instagram facilita para ello datos cuantitativos que revelan estas tendencias, el artista tendrá para ello que ejercitar su correcta lectura.

Al seleccionar uno de los selfis de la galería de “@kumoloca” se abre una ventana que muestra la imagen completa, una descripción de ella (esto puede consistir solo en el nombre de la obra y, o las palabras con los símbolos “#” o “@” para etiquetar a otros artistas o categorías) y un espacio para comentarios y reacciones de los lectores (solo ellos pueden manipularlo). En el momento de la composición de su selfi, cada productor debe contemplar el área de este cuadro; su narración no se detendrá en los marcos originales de la fotografía, sino que cada uno de los elementos visuales o textuales que eventualmente se suman tienen una intervención relevante en ella y pueden incluso alterar de forma considerable su lectura en el futuro. Así como en otros espacios de producción artística, en Instagram, se precisa tanto de la acción del artista como la del lector, sin embargo, si el primero no adapta su narración al lenguaje de esta plataforma o lo hace de manera errónea no obtendrá esta necesaria interacción.

El primer rostro de esta “pluriautoría” del selfi debe buscarse en las redes sociales virtuales: su “estudio” se encuentra allí y su instrumento es el *smartphone*. En el “parcial anonimato” la red social pretende liberar a sus obras de las ataduras de la autenticidad que cierran su escritura a las otras voces que la complementan. Estos artistas han adaptado su narrativa fotográfica al lenguaje de estas plataformas virtuales al aprovechar cada uno de sus signos (visuales y textuales) para expandir sus posibilidades de lectura en estos

espacios. Así como otras manifestaciones del arte contemporáneo, en el caso de la práctica artística del selfi:

La obra misma alcanza a identificarse con su efecto de recepción, con su propio eco en el tejido social –y de hecho hace tiempo que muchos artistas centran su trabajo de cuestionamiento de la institución-Arte sobre esta problematización de los canales de distribución pública: revistas, espacios museísticos y públicos galerías de arte, etc.–. La obra es su propio impacto, en el lugar mismo de su recepción pública (Brea, 1996, p.4).

Una de las particularidades de estos artistas es que ya no se deben de forma exclusiva a la producción para la galería del museo, sino que, por el contrario, procuran con insistencia diseñar para sus obras caminos de distribución en las redes sociales con el fin de que estas alcancen las galerías virtuales de los lectores. Para que sus selfis habiten estas pantallas y mantengan viva su narración, construyen puentes comunicativos auxiliados tanto por el lenguaje de las redes sociales (“#” y “@”) como por la “traducción” de los filtros estéticos del *smartphone*. Con cada una de las dinámicas mencionadas se pretende evidenciar esta redirección de los propósitos de la exhibición artística y cómo “(...) el arte auto-representativo puede invocar pluralidad en lugar de individualidad, articulando formas de ser que son múltiples, relacionales e interconectadas” (Morse, 2018, p.2).

### **De la contemplación a la coautoría: El @lector/productor de #selfis**

La mirada, la lectura “(...) es reivindicada no solo como actividad, sino como una actividad *creadora*”. “¿Quién está siendo retratado y quién lo está retratando? ¿El fotógrafo o yo?” (Zamora, 2008, p.239). Este es uno de los cuestionamientos en los que el espectador del autorretrato especular se sumerge y a partir del cual activa múltiples caminos de lectura. Desde sus comienzos en la tradición pictórica, la propuesta de esta incógnita ha propiciado

que la distancia entre la obra, el artista y quien la contempla se reduzca en tanto que este, al verse involucrado directamente gracias a la presencia del signo del espejo, logra atravesar el cuadro y habitar en él como protagonista de su narración. Este salto de la contemplación pasiva a esta forma de participación no es una novedad, pero la llegada del selfi a la escena artística sí provocó un salto más relacionado con la coautoría.

El *smartphone* ha sido uno de los principales promotores de este importante giro de la experiencia estética (en el caso específico del arte selfi e incluso en el de otras manifestaciones contemporáneas). Con su llegada se derribaron barreras técnicas que impedían a los lectores ciertos acercamientos al lenguaje fotográfico en el ámbito profesional-artístico. Fontcuberta (2011) llama a este proceso “secularización de la experiencia visual” y señala como parte esencial del mismo el hecho de que: “la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o *profesionales* al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal” (p.2). La automatización de algunas de las técnicas más complejas ha facilitado a estos productores la experimentación, y con ello han adquirido nuevas habilidades que no solo demuestran en su lectura de las obras (especialmente aquellas compuestas por el *smartphone*) sino también al apropiarse de ellas e intervenir su narración.

Las redes sociales han contribuido, al lado del *smartphone*, a propiciar esta participación activa del lector. Se han convertido en una ventana directa a las galerías de arte virtuales. Por ellas las pantallas de los dispositivos de los lectores pueden tornarse en los marcos de cada una de estas obras, una cercanía que no solo permite explorarlas con mayor libertad (en cualquier momento o espacio) sino también el poder involucrarse y contribuir en su relato sin ningún impedimento. Estas plataformas, además, gracias a las

facilidades de su lenguaje, promueven la interacción entre ambos productores y canales efectivos de encuentro para sus narraciones.

Ambos factores mencionados han favorecido a que la “pluriautoría” del selfie prosperara, y a que su segundo actor obtuviera las herramientas necesarias para alcanzar un papel protagonista en ella. Ahora bien, ¿qué otras particularidades definen la figura del @lector/productor? La mayoría de estas personas han nacido en la “era postfotográfica” y moran en dos mundos distintos: el físico real y el virtual. La segunda vida que experimentan en internet les ha permitido diseñar una identidad a partir de ciertos imaginarios (en numerosos casos incluso con notables evasiones de su realidad física) y se valen de avatares o de la misma fotografía (con otras intervenciones gráficas) para componerla en un proceso que se mantiene constante. Su comunicación en estos escenarios (e incluso fuera de ellos) también muda por causa de su nueva relación con la imagen:

(...) los simples usuarios inventan una nueva categoría de fotografía: la fotografía conversacional. Las fotos pasan a actuar como mensajes que nos enviamos unos a otros. Antes la fotografía era una escritura, ahora es un lenguaje. Nos comunicamos con fotos, y además lo hacemos con total naturalidad, como si la fotografía rebasase el estadio del texto impreso para conquistar el estadio del lenguaje oral (Fontcuberta, 2016, p.119).

Estas “conquistas” del *smartphone* lo han convertido en una extensión de estos lectores y su pantalla en una prótesis no solo de su habla sino también de su visión. De ahí sus impulsos por experimentar la vida física a través de los filtros de este dispositivo, inclusive el arte. Por ello, no es extraña la visita al museo con el *smartphone* en mano y con su cámara activa, pues su lectura de cada obra depende de él, aun cuando las fotografías y videos resultantes no sean consumidos después (en muchos casos así sucede a menos que incluyan un detonante estético que impulse su acción creativa). Asimismo, esto ha

motivado el incremento de las galerías virtuales en Instagram (entre otras plataformas) y la adquisición de habilidades de “traducción” a su lenguaje por parte de los artistas contemporáneos para adaptar sus producciones a los marcos de sus ventanas y alcanzar no solo su lectura sino también su intervención.

En párrafos anteriores fue mencionada una segunda sección de la galería de los artistas en Instagram, una manipulada por los lectores. Esta es una de las evidencias más relevantes a la hora de explicar el carácter plural de la autoría de los selfis desde el escenario de las redes sociales virtuales. Como se subrayó, cada una de las imágenes que alimentan este espacio es producida por aquellas personas que responden a un detonante estético depositado en alguno (o varios) de los selfis expuestos por el artista. Estas respuestas pueden darse de dos formas: pueden apropiarse de la obra original e intervenirla a través de distintas técnicas o producir una propia con visibles conexiones con la del artista (estás pueden ser a través de palabras anteceditas por los símbolos “@” y “#” o de signos de carácter fotográfico). Al visitar ambas galerías es posible identificar estas líneas conectoras, y, a mayor profundidad, los trayectos de sus narraciones. No es esta zona la única mediada por los lectores, existe a su vez otra al abrir y ampliar cada obra realizada por los artistas. Esta consiste en un cuadro blanco en el que estos usuarios pueden escribir comentarios a través de palabras simples, de los símbolos “@” y “#” o de íconos gráficos denominados “emoticones”, los cuales representan figuras humanas (especialmente al expresar una emoción), alimentos, animales, objetos entre otras imágenes. Estos elementos pueden ser incorporados a la narración de un posterior selfi del artista por medio de intervenciones gráficas-fotográficas o textuales, sin perder todos sus enlaces con la fotografía inicial. Ahora bien, para poder ejemplificar estas formas de producción conjunta entre espectadores y artistas se analizará parte de los recorridos de dos selfis de Instagram

(no puede ser de forma completa debido a que su “escritura” permanece abierta). Antes es preciso recalcar que no se pretende generalizar para todos los casos un camino único, los factores mencionados pueden introducir variaciones que provocarán que cada narración tome una dirección distinta, sin embargo, esto no afectará la observación de la operaciones de ambos productores del selfi.

La artista estadounidense Leah Schrager exhibe sus selfis en Instagram desde dos perfiles; @onaartist y @leahschrager. Sin embargo, cada uno de ellos sirve a su producción a partir de distintas dinámicas determinadas por la participación de sus lectores. En el primer perfil señalado comienza el recorrido de cada uno de sus selfis; cabe apuntar que este no contiene ningún enlace directo que permita a quienes lo visiten dirigirse al segundo. Se estudiará en él los primeros pasos de la escritura de su selfi artístico *Who's for dinner?* (Figura 8.)



## De la contemplación a la coautoría: El @lector/productor de #selfis

A través del selfi @onaartist and followers de la artista @leahschranger y sus @lectores/productores (2018)



Figura 8. Selfi de 2018 de la artista Leah Schranger titulado *Who's for dinner?*

En este selfi producido en el año 2018 se perciben tres planos, en el primero, en su zona central, se representa a una mujer desnuda que tapa con sus brazos parte de su cuerpo y su mirada se dirige hacia el *smartphone*. En el segundo, se revela parte de una cocina y, en el tercero, a través de una ventana, se observa un espacio externo donde se encuentran unos árboles. No hay zonas con un desenfoque notable, esto facilita el reconocimiento del espacio y su recorrido visual. La pose y mirada de la mujer no son naturales, han sido performados ante la cámara.

El espacio de la composición contemplará en este caso tanto el encuadre comprendido por la fotografía como la zona (en blanco) intervenida por los lectores, esto

por cuanto tiene un peso simbólico relevante en su narración (especialmente en una segunda etapa de esta producción y posteriores). El escenario parte de un espacio físico interior (una cocina), sin presencia de abstracciones que impidan su identificación en la realidad. La nitidez de los tres planos facilita habitabilidad por parte del lector. Ahora bien, del segundo espacio que complementa la narración fotográfica es preciso resaltar que lo componen los comentarios de los lectores, los cuales pueden presentarse como palabras, con enlaces “@” y “#” o con *emoticones* (íconos gráficos). Esta zona, a diferencia de la anterior, no permanece estática ni uniforme, debido a las constantes modificaciones que las participaciones de los lectores provocan. Salvo algunas variaciones, coinciden palabras y signos gráficos (la mayoría realizados por hombres) en expresar de forma ofensiva un deseo sexual hacia la apariencia física de esta mujer.

Schrager adopta en esta narración la piel de un personaje común en Instagram, una mujer que desnuda su cuerpo y posa ante miles de seguidores. Cada motivación varía desde un empoderamiento de la propia imagen fotográfica para derrocar ciertos estereotipos de representación femenina (especialmente aquellas producidas por hombres), hasta aquellas cuya búsqueda se centra en obtener una mayor popularidad y, por consiguiente, un patrocinio por parte de esta red social o de otras empresas para vender algún producto o servicio (un perfil que corresponde al actualmente llamado “influencer”). Schrager, por su parte, lanza con este selfi un “anzuelo” estético como detonante para provocar la escritura del otro protagonista de su narración. Quienes consumen estas imágenes en su mayoría son hombres e, indiferentemente de las intenciones de sus productoras, ellos depositan en sus respuestas tentativas de cosificación y sexualización de estos cuerpos femeninos al servicio de la satisfacción de sus propios placeres y de la alimentación de ciclos de violencia misógina. Esto es lo que precisamente la artista ha procurado recolectar y, como puede

verse en la figura 8 (en el espacio de los comentarios, el cual es solo un extracto de más de dos mil), fue exitoso. Los demás signos de la composición señalados es preciso no incluirlos en esta primera interpretación puesto que aún sus cargas están incompletas sin la incorporación de la voz del lector. A continuación se analizará una segunda etapa de “vida” de este selfi después de ser intervenido.



Figura 9. Selfi “@onaartist and followers” de la artista estadounidense Leah Schrager (2018)

El recorrido del selfi “Who’s for dinner?” (¿Quién va a cenar?) continúa en el segundo perfil de Instagram de Schrager (@leahschrager), no obstante, su narración inicial ha mutado, ha sido intervenida, se ha alimentado de nuevos significados y ya no es su título una pregunta sino una respuesta: “@onaartist and followers” (@onaartist y sus seguidores). El primer señalamiento que justifica esto refiere a los tres tipos de signos incorporados a la composición: las palabras, *emoticones* y reacciones (cuantificadas por número de “me

gusta”, representados con un corazón, y de comentarios), todos realizados por los lectores anteriores. Si bien es la artista la que ha ejecutado estas modificaciones gráficas y no el lector directamente, su respuesta concedió a la narrativa no partir de un discurso vacío, infundado o forzado sino de la propia realidad virtual y física que trasgreden incluso los propios imaginarios.

Incorporada la “escritura” del lector, el primer selfi ha dejado el camino de significación que había comenzado y para trazar uno nuevo. Ahora, sumados estos signos a los ya señalados previamente, el análisis puede partir de una propuesta estética y narrativa más sustancial (más no completa aún pues los procesos de construcción siguen latentes). El personaje femenino (popular de Instagram) que esta artista interpreta en su narración, en un intento de liberación y de empoderamiento, desnuda su cuerpo, acciona ella misma la cámara, diseña un recorrido para su imagen y, desde ella, un discurso en el que su voz es protagonista como una revelación de que ha roto las cadenas que la han atado a ciertos estereotipos y a los círculos culturales del machismo. Sin embargo, así como sucede en la realidad y en el mundo virtual, al aplicar los “filtros” de la sexualización y redirigir su lectura, el pronunciamiento masculino contrario (y femenino en algunas ocasiones) logra desestabilizar y silenciar estas voces para revertir sus propósitos, relativizar y trasgredir su relato. Desde esta posición, se intuye que la artista pretende criticar esto al incorporar las palabras recibidas en los procesos de exhibición de su composición original (una extracción de la propia realidad) para que su cuerpo, en tanto soporte de su sublevación, pierda visibilidad. La pose, la mirada y la elección del escenario, en lugar de responder con rechazo la intervención del otro, evidencian cómo su herida alcanzó con éxito el miedo, la inhibición y el silencio. Los ojos dirigidos al espectador y, especialmente, a las espectadoras, procura involucrarlas en la escena como un reflejo de su propia vida virtual

en la cual son valorizadas por el número de “me gusta”, comentarios y seguidores sin importar sus intenciones verdaderas. En el primer selfi, la artista lanza una pregunta, recibe por parte de sus espectadores masculinos una afirmación que provoca que la segunda composición (pese a que su título sugiera una respuesta) se traduzca en un nuevo cuestionamiento: ¿de quién ha sido soporte el cuerpo fotografiado? ¿Qué voz, qué escritura es la que resuena?

Estas “sobreescrituras” inscriben a la narrativa del selfi, y al mismo género fotográfico, en espacios de producción y exhibición que se desligan de los que tradicionalmente sus antecesoras recorrían. Como se pudo observar a través de los selfis de Schrager, el artista contemporáneo ha adquirido nuevas habilidades que han expandido y dado otras tonalidades a su quehacer, entre ellas el ingenio para diseñar para sus obras caminos hacia su necesario encuentro con el lector del mundo virtual, con sus lecturas e intervenciones. Los fotógrafos envueltos en la práctica del selfi y familiarizados con las dinámicas de producción de contenido de las redes sociales, reconocen en la interacción con el otro uno de los valores primordiales y la clave para el enriquecimiento de sus narraciones. Estos propósitos los incitan a componer “espacios vacíos” en sus imágenes e incluir detonantes estéticos para con ello provocar a los “segundos autores” a activar su *smartphone*, tomar su lugar, apropiarse de la escritura, borrar, sustituir, reescribir y proponer otro relato. El objetivo principal no consiste en obtener un selfi “completo” (esto posiblemente no ocurriría) sino en avivar su narrar en un juego constante de reacciones creativas por parte de sus múltiples autores. En palabras de Fontcuberta (2016): “el autor nos ceda cotas de participación porque nos necesita como actores del dispositivo conceptual que ha creado. Nuestra inevitable y fascinada turbación es parte necesaria de su juego. Es decir, de su obra” (p.45).

Si bien, las intervenciones analizadas en la obra de Schrager no se realizaron directamente en la composición por parte de los lectores (por acción fotográfica o gráfica), fueron esenciales para estimular su proceso de producción. Como se mencionó anteriormente, las formas de participación frente a estas fotografías son múltiples y varían según las particularidades e intenciones de los distintos actores y su relación con los dispositivos tecnológicos y las redes sociales, lo que a su vez significa para sus narraciones una diversidad de caminos de escritura. Ahora bien, cuando los artistas lo propician (e incluso cuando no), los lectores van más allá de dejar en sus cuadros su impresión por medio de comentarios o “me gusta”, el recorrer la obra a través de una pantalla táctil despierta en ellos un sentir de apropiación que los impulsa a accionar su propio dispositivo, aceptar la interpelación de ese espejo, habitarlo y avivar su voz narrativa a través de la imagen.

### **A través de la pantalla táctil**

Hoy, la tecnología digital está acentuando la fractura entre imagen y soporte, entre información y objeto. Dicho con otras palabras, la tecnología digital ha desmaterializado la fotografía, emplazándola en una nueva configuración completamente distinta: la fotografía deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia, visualidad sin sostén físico (Fontcuberta, 2016, p.126).

Las pantallas táctiles de los *smartphones* son una de las optimizaciones más apreciadas por sus usuarios. Estas, sin embargo, no son una novedad, desde la década de 1970 su tecnología, posibilitada por una interfaz electrónica, ha sido implementada en distintos monitores de computadores y variedad de máquinas. En el caso de la telefonía móvil esta necesidad nace debido a las limitaciones de las teclas y de la calidad de imagen

de las pantallas de los primeros dispositivos, especialmente, luego de la incorporación de las cámaras fotográficas (Lozano, 2014). En el transcurrir de la década de 2000 a 2010 ha sido posible observar y experimentar la evolución de estos modelos con respecto a esta particularidad (indistintamente de las marcas) y el auge de su consumo. La amplitud de la superficie sensible al tacto y las mejoras de su precisión, la alta resolución alcanzada, superior en muchos casos a otros artefactos destinados a fines similares, entre otras actualizaciones que acontecen anualmente (o en un periodo inclusive menor) resultan realmente prometedoras para el creciente público expectante.

Ahora bien, ¿qué ha significado para la fotografía la incorporación de las pantallas táctiles a los recientes modelos de los *smartphone*? ¿Cuál es su relevancia en la discusión sobre la problemática de la autoría en la práctica artística del selfi?

Esta actualización tecnológica en los dispositivos se traduce en un relevante cambio en el visionado de la imagen digital lo cual se traslada directamente a su producción. Antes de este suceso los procesos de recepción de la fotografía digital, en su variedad de expresiones, ya se daba a través de dinámicas pantallas en distintos tamaños, formas y aparatos. En este contexto, sin embargo, las imágenes solo podían ser manipuladas a través de un teclado o un ratón, lo cual no limitaba en la mayoría de los casos la calidad de las distintas imágenes y facilitaba su exploración detallada gracias a los acercamientos, alejamientos y los recorridos por movimientos horizontales y verticales según la accesibilidad de los programas utilizados para este fin. La llegada de los sensores táctiles a la telefonía celular viabilizó no solo la mejora de la resolución fotográfica en estos, sino también la posibilidad de palpar la imagen con una mayor libertad de movilidad. En la era digital esto sugiere para la fotografía el recobramiento de cierta materialidad, no obstante distinta a la de sus antecesoras. Así,

«La realidad *virtual* es una realidad que podemos tocar y sentir lo mismo que ver y oír con los sentidos reales, y no sólo con el ojo y el oído de nuestra mente. Ahora podemos añadir “la mano de la mente” a nuestro pensamiento». Las compañías siguen apostando por presentar sus productos bajo la idea del tacto como el sentido integrador (Kerkhove, 1999, citado por Lozano, 2014, p.32)

Es necesario aclarar que esta nueva materialidad adquirida por la imagen fotográfica digital en los *smartphones* (y en otros dispositivos) responde a la realidad virtual, la cual es perceptiblemente distinta a la física, pero no por ello menos significativa para los millones de usuarios de las redes sociales alrededor del mundo. El palpar una fotografía digital, o en este caso un selfi, a través de estos sensores, transforma la experiencia estética y la relación con las imágenes. Anteriormente, las lecturas eran exclusivamente visuales (en caso de la fotografía digital) y el contacto entre lector y obra, como se señaló antes, se daba a través de un intermediario electrónico (un ratón o un teclado). Gracias a su incorporación a los *smartphones*, las pantallas táctiles permiten a los lectores evadir ciertas limitantes de las máquinas, acercarse e integrar a su visualidad, a sus exploraciones estéticas, el tacto, lo cual no solo amplía sus posibilidades de lectura sino también despiertan en ellos un nuevo sentir de apropiación.

La cercanía entre la obra selfi y su lector, el poder explorarla con detalle y libertad, palpar cada una de sus zonas, la invitación presente de los artistas y las facilidades que proporcionan las redes sociales, incitan a que la labor del lector se extienda más allá de una contemplación pasiva, insisten en su acción sobre la obra, en la apropiación de sus signos, en la intervención directa sobre su narración o en la propuesta de otra a partir de ella. La sensibilidad de la pantalla del *smartphone* se suma a las principales motivaciones del salto de los lectores a la coautoría (o pluriautoría). Es gracias a estas posibilidades (en conjunto



con otras ya señaladas) que estos nuevos lectores se ven estimulados hacia la producción visual. Con todo esto, ¿qué ocurre cuando artistas como Olá Walkow (Figura 10.) aprovechan las galerías virtuales interactivas de los museos para exponer sus obras, especialmente cuando estas son visitadas desde las pantallas sensibles de los *smartphones*? Su narración se avivará, se ampliará y recorrerá nuevas sendas de significación. Ahora, con el fin de justificar lo planteado se analizará una de las obras de esta artista y la respuesta de una de sus lectoras, coautora de su continuación en otro selfi.

A través de la pantalla táctil

A través del selfi „My Only Dream Was About Being Beautiful, But It Was Hurting Me....I Had To Do It.... de la artista @olawalkow y su coproductora @mariaelisamoreira (2017)

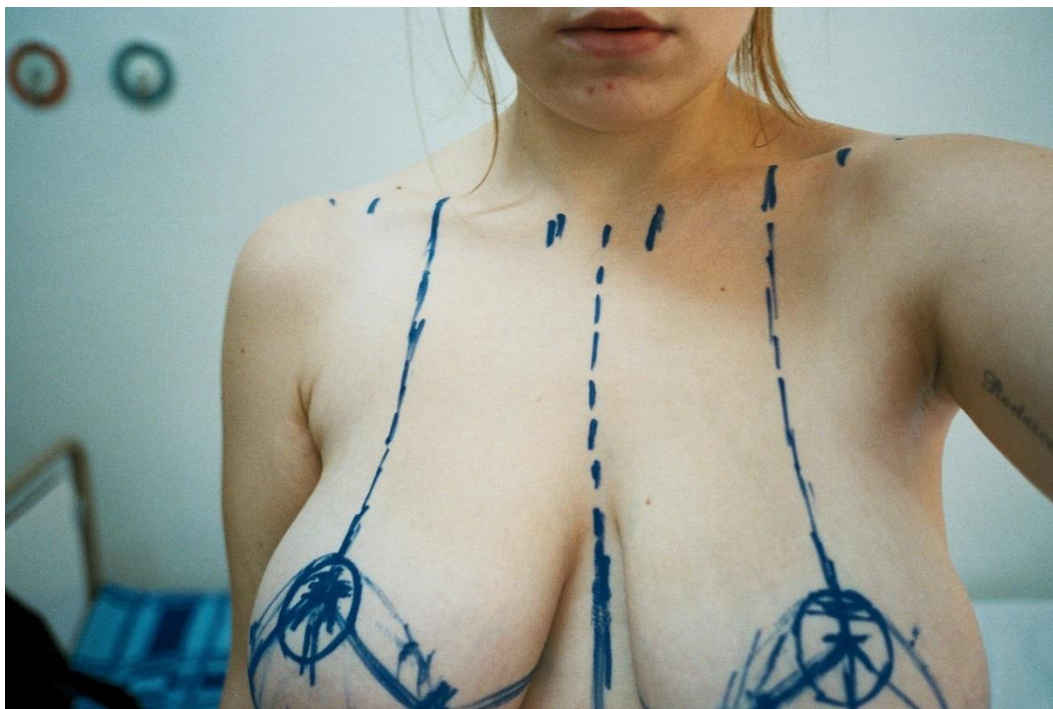


Figura 10. Selfi de la artista polaca Olá Walków “„My Only Dream Was About Being Beautiful, But It Was Hurting Me....I Had To Do It....” (2017)

Este es un selfi compuesto por la artista polaca Olá Walków en el 2017. Su título traducido al español es “Mi Único Sueño Fue Ser Hermosa, Pero Eso Me Estaba Hiriendo....Tuve Que Hacerlo...” (“„My Only Dream Was About Being Beautiful, But It Was Hurting Me....I Had To Do It....”). En la composición se observan dos planos, el primer plano es del cuerpo desnudo de una mujer (de parte de la zona del pecho al lado superior de sus labios), en cuyos senos hay unas marcas azules que simulan las que se realizan para las cirugías plásticas. El fondo se encuentra fuera del enfoque por lo que no es

posible distinguir con claridad sus elementos, sin embargo, podría referirse a una habitación puesto que se observa la posible figura de una parte de una cama.

Las líneas dibujadas en los senos de la mujer son las de mayor resalte visualmente y determinantes del recorrido de lectura de esta imagen por parte del lector. La pose es performada y se dirige hacia la cámara con sostén del brazo izquierdo, la expresión de este personaje se percibe parcialmente debido a la ausencia de la mirada. El fondo, en el segundo plano de la imagen, está desenfocado no es significativo como abstracción pero dificulta su habitabilidad (a esto se suma que sea un encuadre cerrado). El performance de la pose permite inferir que este espacio es una puesta en escena y no una elección aleatoria.

“Mi Único Sueño Fue Ser Hermosa, Pero Eso Me Estaba Hiriendo....Tuve Que Hacerlo...” es la frase que titula este selfi y permite a sus lectores descubrir un primer camino de significación. Su crítica es recurrente en narraciones artísticas en redes sociales, la autora relata desde su propia voz los sacrificios físicos y psicológicos a los que se someten un sinnúmero de mujeres para alcanzar un ideal de belleza por presiones sociales. Las líneas trazadas en los senos de Walków son señales que centran la lectura sobre su cuerpo y, si bien el desenfoque del fondo y el poco espacio que abarca impiden recorrer y habitar su escenario, facilitan compartir con ella su intimidad y reflexión. La expresión revelada por el gesto de su boca demuestra el tono en el que pronuncia el título de su selfi. Iluminación y temperatura de color acrecientan e impiden distracciones o ruidos de otras voces. La ausencia de la mirada busca en las lectoras un ejercicio no solo de reflexión sino también en el cual complete con sus propios ojos el rostro fotografiado y explore las mismas señales trazadas en su cuerpo. El brazo alzado sosteniendo el *smartphone* que captura la escena se extiende fuera del marco hacia el lector y futuro colaborador como una invitación a la activación de su propio espejo y la continuación del relato.

Consciente del espacio en el que está exponiendo, la artista ha procurado intencionalmente en su narración vacíos para ser completados por otro productor. La pantalla sensible permite para su obra no solo una mayor intimidad con su lector, sino también el que él comprometa tanto la visión como el tacto en su lectura. Como se ha subrayado antes, la novedad de estas producciones no se encuentra en sus espacios en blanco (su antecesoras también los contemplaban), sino en que la acción de su lector ya no es una pasiva sugerencia, es una necesaria intervención que condicionará no solo la construcción de su composición sino su vida como imagen; los selfis que no consiguen estas activas interacciones culminan invisibles.

Con estas primeras consideraciones presentes cabe dirigirse ahora al otro lado del espejo de este selfi, el que ha accionado el lector/productor estimulado por los vacíos estéticos y narrativos y por la pantalla táctil con la que ha explorado la obra. Entre otros posibles selfis que han continuado la línea del relato de Walków, se encuentra en la galería virtual en la que expuso (en el sitio web de la galería londinense Saatchi), específicamente en la zona dispuesta para las imágenes de los lectores/productores (sus respuestas a las invitaciones de las distintas propuestas de los artistas), el selfi de una joven inglesa al que tituló *Corporosus*. La lectura de esta fotografía permitirá visualizar mejor no solo las estrategias de la artista para persuadir a su colaborador sino también para comprobar los efectos de este nuevo modelo de visionado de las imágenes en redes sociales y otras plataformas virtuales.



Figura 11. Selfi *Corporosus* de la lectora/productora María Elisa Moreira expuesto en la galería virtual Saatchi (2017).

Este es un selfie producido por María Elisa Moreira, una asistente virtual de la exposición *From Selfie to Self Expression* de la galería Saatchi en Londres, Inglaterra en el 2017. Como ya se señaló, esta fotografía, en conjunto con otras, formó parte de la exhibición en el sitio web, en la página destinada a las respuestas visuales del público a las obras. Pueden observarse en el encuadre de la imagen tres planos, el primero es uno medio del cuerpo de una mujer, esta mira hacia la cámara, está vestida pero uno de sus senos está descubierto, cubre parte de este con dos dedos de su mano derecha. En el segundo plano se aprecia una cortina, parte de la decoración de una habitación. El tercer y último plano es

poco visible, responde al exterior del lugar en el que se encuentra la joven abierto gracias a una ventana.

En cuanto a la composición fotográfica es preciso señalar que así como la fotografía de Walków, que la figura principal ha sido posicionada en el centro de la imagen liberando solo parte del espacio superior como fondo. En cuanto a la pose y mirada debe subrayarse que son performadas y se dirigen hacia la cámara; tanto los ojos de la mujer como sus dedos son puntos de atención relevantes para determinar la dirección de lectura del espectador. En relación al espacio fotográfico de esta narración se señala que parte de una referencia real de un lugar interior, posiblemente de una habitación. El fondo ocupa poco de la imagen y no es profundo, esto impide de forma parcial una habitabilidad pero facilita una mayor intimidad con el personaje representado. La pose y mirada exponen la intencionalidad de una puesta en escena, no de un ambiente aleatorio.

Con estas primeras observaciones es posible leer en esta imagen la continuación de la narración de Walków, en el tanto Moreira ha mantenido algunos de sus signos y particularidades de composición, y ha completado los espacios dispuestos por la anterior autora. Para poder visualizar esto es preciso rescatar ciertas anotaciones sobre la técnica y narrativa. Uno de los aspectos más relevantes a señalar es la pose y la mirada en ambas imágenes. Tanto la de Walków como la de Moreira son performadas y dirigen la atención del lector sobre los senos de su cuerpo. La primera los muestra marcados con unas líneas azules, trazos habituales de los médicos como un esquema antes de una intervención quirúrgica estética. Uno de sus brazos sostiene la cámara del *smartphone*, gesto que en la práctica selfi procura ser una forma de establecer un contacto más íntimo con el lector. Es preciso recordar que aunque no esté presente su signo como elemento de la composición, estas imágenes sostienen en sí mismas las cargas simbólicas de un espejo y uno de sus

principales objetivos es sumergir a quienes las exploren en un ejercicio reflexivo. En el caso del selfi, sus productores se extienden más allá de las posibilidades visuales, la pantalla táctil del *smartphone* permite a sus obras evadir los límites de su naturaleza digital y alcanzar un acercamiento físico-virtual por medio del tacto directo con el lector. Consciente de esto Walków incorpora a la interpretación de su personaje la posición de su brazo mostrada, lo cual no solo se traduce en una invitación al juego reflexivo sino a participar de su puesta en escena, de ahí que Moreira, en respuesta, se fotografía tocando uno de sus senos desnudos, posiblemente para sentir los trazos que Walków tenía en los suyos y que ahora forman, en su reflexión e ilusión, parte de su cuerpo.

En adición, cabe señalar también otro signo relevante, Moreira, como coautora de esta narración, completa el rostro que Walków dejó parcialmente oculto. La ausencia de su mirada en la escena facilita a su lectora la identificación con su personaje en tanto que le es más sencillo adoptar su disfraz pues hay menos elementos físicos que fijen esta figura a una identidad única. Para la narración de este selfi la incorporación de esta expresividad facial abre otras posibilidades de lectura y estimula nuevos ejercicios reflexivos. Moreira amplía el espacio fotográfico de Walków (oculto en el fuera de campo) y complementa el performance con la mirada, la cual, en el juego teatral del selfi, alimenta no solo su significación, sino también la invitación para que los próximos lectores/productores que intervengan su relato, encuentren en sus nuevos signos otras posibilidades de apropiación y reinterpretación al son de su propia subjetividad.

Esta interpretación de “Corporosus” (en español “Corpulenta”) permite así comprender una de las formas en las que la práctica artística del selfi enriquece su producción a través de la acción del lector de las redes sociales. El nuevo modelo de visionado que introduce el *smartphone* (a través de la tecnología táctil) propone a la

fotografía una redefinición de su naturaleza digital en tanto que compromete no solo la visión sino también el tacto de quienes la consumen. Gracias a este dispositivo sus imágenes adquieren una nueva materialidad la cual ya no obedece a leyes físicas sino a las virtuales. Estas mudanzas de la visualidad demandan al lector liberarse de la estaticidad de la contemplación pasiva y adquirir nuevas habilidades de interpretación que lo involucrarán desde lo práctico (para lo cual deberá habituarse al lenguaje fotográfico que rige en las redes sociales, una de las bases principales de sus procesos comunicativos), hasta sus dinámicas de participación y las herramientas técnicas facilitadas por la tecnología móvil. Esta no será una tarea exclusiva para los aludidos: los artistas interesados en producir desde y para estas plataformas también precisarán adoptar tales medidas; asimismo, deberán abandonar el rol protagónico en su labor narrativa creativa, facilitar los puentes de colaboración (con los lectores) y con ello abrir para sus obras los caminos precisos para su construcción.

La “pluriautoría” se fortalece en las distancias que ha reducido la pantalla táctil: no solo las provocadas por la inmaterialidad de la fotografía digital sino también las que la tradición institucional ha promovido por medio de sus rituales de exhibición artística en los cuales las oportunidades de sobrepasar la lectura silenciosa, acercarse y mediar a nivel físico, estético y narrativo en la construcción permanente de las obras son reducidas o nulas. No se quiere afirmar con esto que la cooperación del lector no ha existido en periodos anteriores del arte, pues de hecho ha existido siempre, pero sí se insiste en que las configuraciones contemporáneas señaladas han promovido espacios efectivos de participación que realmente tienen una atribución visible en la producción artística actual y ya no se encuentran al margen del cuadro del artista sino en comunión con su labor creativa.



## Recapitulación

(...) los usuarios han ido escalando posiciones, llegando a formar parte del núcleo central del proceso creativo de algunas de las producciones más punteras de los últimos tiempos. Se trata de un nuevo y decisivo avance hacia la democratización de las prácticas comunicativas y socioculturales mediante el establecimiento de nuevos mecanismos de cooperación creativa que dinamitan las viejas categorías de autor, obra y público receptor (Fernández, 2014, p.60).

El análisis propuesto en este capítulo se enfoca en los cuestionamientos y rupturas con las nociones tradicionales de autoría planteados por la fotografía selfi a su llegada a los escenarios artísticos contemporáneos. Para tal propósito fue preciso partir de necesarias consideraciones iniciales alrededor de las particularidades de sus procesos artísticos, entre ellas se subraya la contemplación de lo autoral desde dos lugares distintos (de igual relevancia y necesariamente dependientes uno del otro); desde la figura del fotógrafo-artista y la del lector. Asimismo, se recalcó que la acción de estos es posible gracias a la mediación de la tecnología (*smartphones*) y las redes sociales virtuales. Por otro lado, se señala como primera ruptura, la legitimación de la pluriatoría del selfi como parte de las dinámicas de producción artística, no solo al admitir obras producto de ella en espacios de exhibición artística sino también al promoverlas activamente.

Al analizar la figura del artista productor de selfis se insiste en que la pregunta por sus intenciones se dirige en pos de un necesario estudio de la circulación, interacciones e intervenciones experimentadas por sus narraciones y no para resolver la incógnita de la originalidad o autenticidad de las obras. Al delinear esta figura se distingue su carácter plural (es necesario que la labor creativa sea realizada por más de un productor, pronunciados desde un “nosotros” para activar el juego reflexivo, intrínseco a esta

práctica); asimismo la necesidad de que adopte un parcial anonimato para así facilitar a los demás productores una mayor libertad de reflexión y apropiación y así avivar el performance que alimenta las narraciones colectivas del selfi. Por otro lado, se insta a no privilegiar la acción del artista sobre el lector, pues en el caso de estas fotografías, ambos son agentes igualmente relevantes en su construcción. Finalmente, se añade que estos productores han sumado a sus aprendizajes y habilidades el uso del lenguaje propio de las redes sociales (los íconos llamados “emoticones” y las palabras precedidas por los símbolos “#” y “@”) lo cual, en conjunto con los filtros estéticos promovidos también por estas, constituye un conjunto de herramientas de traducción para sus obras con el fin de que estas alcancen los precisos procesos de interacción e intervención liderados por los lectores.

La llegada del smartphone impulsó el salto de la lectura pasiva a la producción, los lectores se unen a los artistas en la narración artística. Las barreras técnicas que impedían estas posibilidades han sido reducidas gracias a los avances de esta tecnología. A la vez, las redes sociales han maximizado el acceso al arte, convirtiéndose en galerías virtuales abiertas a un número creciente de usuarios de forma gratuita. La suma de estos y otros factores han contribuido a que el acercamiento estético de los lectores se extienda hacia la apropiación, la intervención y la narración. Los artistas, conscientes de las nuevas necesidades de sus relatos, insertan en sus obras detonantes estéticos y vacíos narrativos traducidos al lenguaje fotográfico de los lectores con ayuda de los filtros de la realidad virtual y sus imaginarios. Las redes sociales se convierten en espacios de exhibición cuya curaduría no solo depende de los artistas sino también de los lectores; de hecho, del resultado de la cooperación entre ambos dependerán las trayectorias de las narraciones selfi.

Otra actualización tecnológica que contribuyó a esta transición de los lectores ha sido la sensibilidad de la pantalla de los smartphones al tacto. Se redefine con este avance la naturaleza digital de la fotografía en tanto adquiere una nueva materialidad vinculada a la realidad virtual, que involucra a sus intérpretes en una suerte de visionado que supera las distancias físicas y las limitaciones de la inmaterialidad. La integración del tacto a la experiencia estética despierta en estos coautores nuevas habilidades interpretativas que estimulan sus actos apropiacionistas y su intervención sobre las narraciones de las obras. Se insiste en que la búsqueda de la respuesta del lector de la obra de arte no es una novedad, sin embargo, en el escenario del fenómeno del selfi, su labor se torna vital para los procesos producción artística. Las sugerencias y pronunciamientos que se desvanecían en los pasillos de una galería ahora son acciones notables no solo en los recorridos narrativos de las obras sino en su propia composición.

En línea a estos recorridos analíticos, en el próximo capítulo se estudiará con mayor profundidad el rol de los espacios virtuales en las narrativas del selfi artístico. Para esto se analizarán, a partir de casos concretos, las configuraciones de las prácticas curatoriales en los campos virtuales en los que transita el arte fotográfico contemporáneo (en el específico del selfi), la transición de las galerías físicas a las redes sociales (u otras plataformas de la web) y el impacto del visionado desde el *smartphone* en sus dinámicas.

## CAPÍTULO III:

### **El rol del espacio virtual en la narrativa del selfi artístico y sus propuestas a la curaduría contemporánea**

#### **Introducción**

En el pasado análisis fotográfico del selfi de la artista Leah Schraner *Who's for dinner?* (Figura 8.), se propuso no partir de un marco de la composición que admitiera solo el espacio de la imagen (como se procede formal y tradicionalmente en otros casos) sino desde uno más amplio que incluyera la sección dedicada a las intervenciones gráficas de los lectores (texto y otros símbolos). Aquí cabe señalar que la red social Instagram (donde se encuentra expuesta esta obra) evita la separación absoluta de ambas zonas en el momento del visionado individual con el fin primordial de incentivar la interacción entre sus usuarios, lo cual, a su vez, alimenta los procesos narrativos de los selfis. Esta adición al proceso de análisis fue clave para descifrar los caminos de construcción de sentido trazados por los autores de la obra descrita (Schraner y sus lectores) y confirmó la necesidad de dirigir los esfuerzos de la presente investigación hacia un estudio más profundo en torno al rol del espacio virtual y sus distintas lógicas curatoriales en la narrativa del selfi artístico.

El próximo recorrido parte de los cuestionamientos propuestos por el fenómeno selfi (en tanto manifestación artística) a los procesos curatoriales tradicionales conforme a su llegada a las galerías virtuales y físicas. Sus intervenciones en estos espacios de exhibición han generado necesidades de replanteamiento, mudanza, negociación y aperturas tanto en el complejo institucional dedicado al arte, a su legitimación, distribución

y promoción, como en los distintos grupos de actores involucrados directamente en sus etapas creativas.

El reconocimiento de las expansiones del espacio del selfi artístico y la observación de sus operaciones como alimento para su narrativa ha favorecido un análisis crítico más provechoso de las obras referidas. Una mayor profundización sobre esto augura el encuentro con algunos de sus principales alcances curatoriales y, con ellos, nuevas propuestas en favor del arte fotográfico contemporáneo. Para este último, la pertinencia de los propósitos expuestos halla justificación en la necesidad de respuesta ante las críticas consecuencias vividas a raíz de la pandemia causada por el COVID-19, la cual ha limitado considerablemente la constancia de su caminar.

## **Dinámicas del arte fotográfico selfi en el espacio virtual de las redes sociales**

### **Detonantes de las reconfiguraciones y expansiones del espacio fotográfico del selfi artístico**

En el año 2017, el Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia, como sede de la V Bienal de Arte Contemporáneo Contextos, exhibió *Qué es una selfie?*. Los propósitos de las primeras búsquedas curatoriales se centraron en la desestabilización de los discursos que abogaban (y abogan aún) por el carácter banal y narcisista de la práctica selfi, con el fin de explorar a profundidad sus distintos relatos identitarios y sus abordajes culturales, sociales y políticos. La convocatoria fue dirigida no solo a artistas contemporáneos de la región sino también al público en general y se decidió eximirlos de rigurosidades conceptuales y estéticas así como de un texto curatorial inicial que limitara su proceso creativo. La

respuesta de quienes no pertenecían a círculos artísticos fue desalentadora para los organizadores pues su participación fue poco percibida, ante lo cual alegaron: “Aparentemente se sintieron algo intimidados de participar en una Bienal de arte, probablemente todavía subsiste esa obsoleta idea de que el arte es una actividad de algunos ‘elegidos’ por las musas” (Garavito, 2017, citado por Manjón, 2017). Pese a esta negativa, una cantidad considerable de obras formaron parte la exhibición y alcanzaron el objetivo de confirmar las posibilidades estéticas y narrativas de los selfis más allá de los prejuicios populares. En cuanto a otros detalles, a partir de los registros fotográficos y textuales existentes en esta Bienal, aunque no numerosos, cabe resaltar la elección de exponer las obras impresas y montadas sobre las paredes blancas de las galerías del museo, sin excepciones digitales ni como parte de instalaciones más complejas (ver la Figura. 12).



Figura 12. Fotografía de exposición de obras en la V Bienal de Arte Contemporáneo Contextos, Bolivia, 2017.

A partir de estos señalamientos iniciales cabe rescatar los frutos de las negociaciones de este representante boliviano de la institución artística con el fenómeno selfi. Cabe notar, en primer término, que cada una de las fotografías seleccionadas no fue catalogada como autorretrato sino como selfi. Esta apertura de la curaduría debe percibirse como una afirmación de las posibilidades discursivas de estas imágenes en tanto manifestaciones artísticas contemporáneas, una parcial respuesta al cuestionamiento que tituló su propuesta y un alejamiento crítico de los prejuicios que insisten en su desvalorización. A esto se suma el reconocimiento del público lejano a la producción artística como un participante relevante más allá de su función lectora.

Ahora bien, pese a que estos alcances prometen al selfi una favorable bienvenida a este escenario artístico institucional, pronto se ven limitados debido a un estudio superficial de la naturaleza de su práctica. El diseño de la exhibición comulga con las necesidades de recepción de una obra fotográfica impresa, el selfi, por el contrario, es ajeno a esta modalidad y al espacio físico que la enmarca; se recrea, inversamente, en los ambientes virtuales en constante movimiento y en la acción directa del lector sobre su narración, la cual exige ser una intervención visible. La ausencia en las redes sociales y de una estimulación eficaz dirigida a los participantes para recorrer la galería a través del *smartphone* (con sus implicaciones prácticas), se unen a los anteriores síntomas para anular las dinámicas de la pluralidad autoral y con ellas los círculos de construcción en los que el selfi debe involucrarse para subsistir como imagen y relato. Al final, pese a las intenciones de las reseñas textuales, ante el cuestionamiento sobre “¿qué es una selfie?”, la respuesta sugiere valores discursivos posibles vinculados con arte, sin embargo, dentro de las demarcaciones tradicionales del autorretrato, lejos de la realidad de los abordajes de la narrativa selfi y de sus aportes a las necesidades estéticas contemporáneas.

Pese a las aperturas contemporáneas, el selfi aún se enfrenta al encuentro con barreras de la tradición, las cuales, a su vez, se traducen ocasionalmente en condicionantes de su legibilidad artística. Los selfis son imágenes nacidas en la era digital, lejos de los paradigmas de la materialidad física, sin embargo, aunque esta afirmación no revele ningún detalle novedoso, se insiste (en una variedad considerable de escenarios artísticos) en adaptar sus marcos a los moldes heredados de sus predecesoras pero, ¿qué limitaciones hay en estos procesos de “ajuste”? El espacio de exposición cuyo diseño omita o reduzca las oportunidades de encuentro e intercambio entre los autores del selfi (artista y lector) prescribe una narrativa estéril. En suma, el concebir este espacio como ajeno o de fácil



desvinculación del selfie, suprimiría secciones constitutivas de su relato. Algunas de las jóvenes obras artísticas selfi han experimentado tales efectos al ingresar a galerías físicas o virtuales que no pueden ser atravesadas, habitadas por el lector y su smartphone. Su experiencia estética se estanca en instalaciones impenetrables, letreros que advierten “prohibido tomar fotografías de las obras” y presentaciones automatizadas.

Con la anterior crítica no se pretende acusar una curaduría inexistente (en el específico de las distintas elecciones sobre el espacio de exhibición de las obras selfi y sus recorridos); tampoco se insinúa con los señalamientos de los “desaciertos” una generalidad, pero sí se busca partir de este caso para comprender cómo las carencias encontradas por los selfis a su llegada a las distintas galerías institucionales los han dirigido a la configuración de un espacio de exposición propio que no solo se adecúa a su naturaleza postfotográfica sino que también se convierte en un actor fundamental de su narrativa.

### **Expansiones y configuraciones del espacio fotográfico del selfi artístico y sus narrativas en escenarios virtuales**

¿Por qué expandir el espacio del relato fotográfico, hibridizar su lenguaje y transgredir los vínculos artísticos de la tradición? El habitar las redes sociales virtuales e involucrarse como miembros activos de sus comunidades en cada práctica de construcción identitaria ha transformado no solo la relación con las imágenes (especialmente con la propia) sino también la voz narradora de los artistas “postfotográficos”. El no involucrar sus composiciones en estas operaciones de la era digital les impediría aliviar sus ansiedades estéticas y narrativas (también adquiridas a través de las vivencias virtuales), de aquí surge la necesidad de extender el encuadre capturado por la cámara y enriquecer el relato selfi en las distintas dinámicas creativas, con la indispensable colaboración del lector productor:

(...) la mejor realización crítica de las prácticas simbólicas en este espacio ha sido y es la construcción de comunidades *online*, dispositivos de interacción dialógica y conversacional en el espacio público (...) su capacidad de construir *esferas públicas participativas*—y es a través como la nueva práctica interviene en los procesos de construcción identitaria. El horizonte utópico que es mecanismo señala: el de la construcción de comunidades de participación ecuanímes, en las que todo agente participe lo fuese al mismo rango, en el que no hubiera ya jerarquía verticalizada de los emisores frente a los receptores—sino un rizoma acéntrico y desjerarquizado de participantes. (Brea, 2003, p.59)

Ahora bien, cabe el cuestionamiento sobre las particularidades de la “extensión narrativa” del selfi en el campo de las redes sociales y sus propuestas a la curaduría contemporánea. Para esto es necesario partir de las operaciones conceptuales desarrolladas en el pasado capítulo (Capítulo II) en torno a la “pluriautoría” y explorar el ejercicio artístico dedicado a su aprovechamiento en las galerías virtuales.



Figura 13. Primera sección del selfi de la artista mexicana Kumoloca publicado en Instagram (2020).



Figura 14. Extensión del selfi de la artista mexicana Kumoloca publicado en Instagram (2020).

La artista mexicana apodada Kumoloca es una activa productora de selfis de la red social Instagram. La exploración superficial de su galería podría sugerir una dedicación exclusiva a la composición fotográfica, sin embargo, en una selección más detallada, es posible apreciar que sus obras no acaban su relato en los marcos de la imagen, aprovechan el espacio virtual en el cual han sido expuestas y allí extienden su narrativa. Artista y

lectores intervienen ese espacio mediante una serie de operaciones curatoriales, el selfi enriquece su sentido en ellas y evade los conflictos de la inmutabilidad.

El selfi de Kumoloca (Figuras 13 y 14), examinado a través del *smartphone* (de ahí el formato de las figuras), comprende tres secciones, la cuales, aunque delimitadas, se encuentran estrechamente vinculadas. La primera de ellas corresponde a la imagen, una fotografía digital con intervenciones pictóricas correspondientes a una técnica de collage. Esta es una representación de la figura de la artista sobre una caracola de mar, concuerda con referencias de la realidad física pero con distorsiones que la abstraen. La segunda sección (Figura 13) es utilizada por la productora como un espacio para revelar algunos esbozos de sentido detonantes de su obra, estos han sido descritos mediante palabras y algunos símbolos. Aquí es necesario profundizar en una operación de la artista que determina el ciclo de la obra y la vitalidad de sus dinámicas narrativas y estéticas en Instagram: el uso de *hashtags* (#).

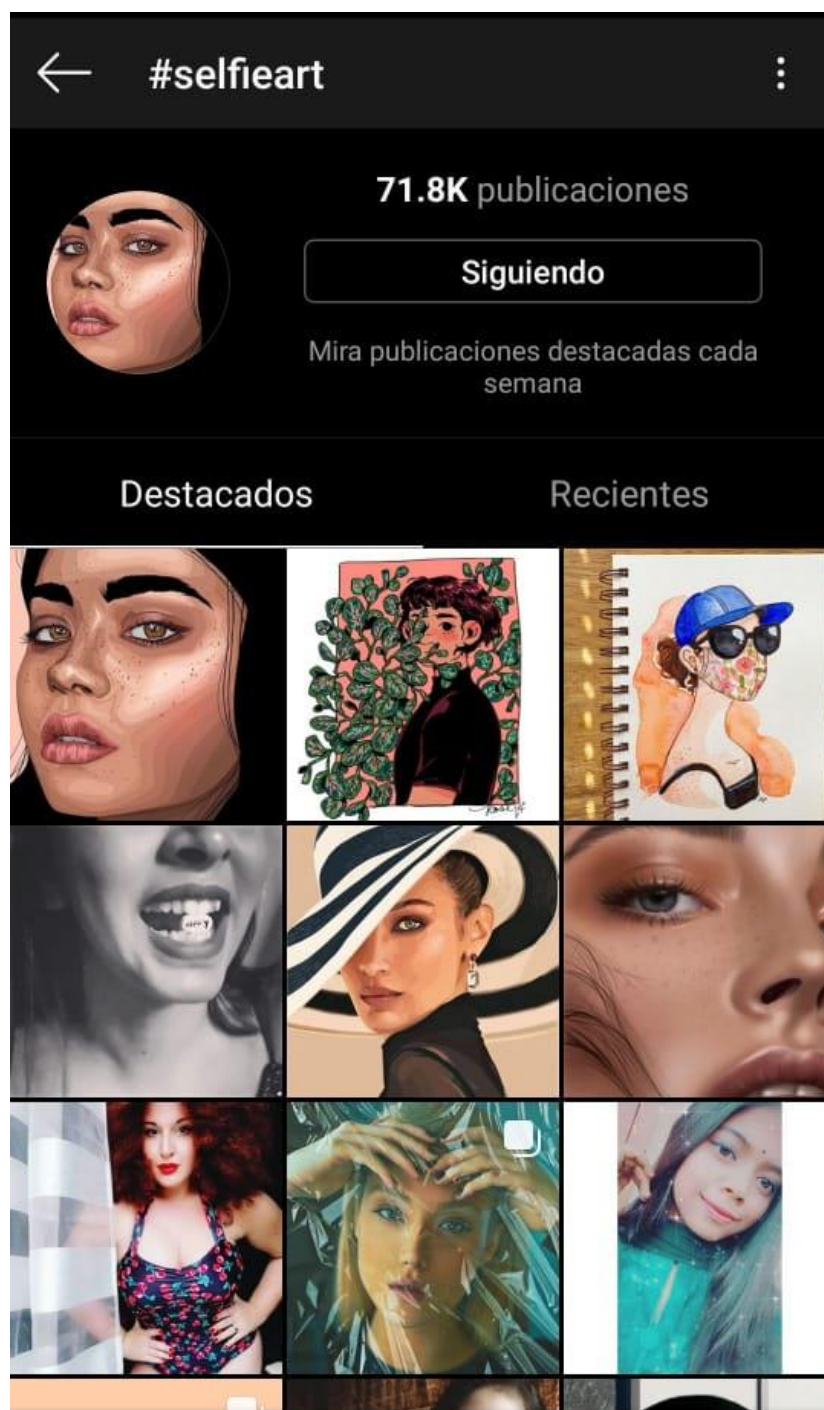


Figura 15. Extensión del selfi de la artista mexicana Kumoloca publicado en Instagram (2020).

Cada *hashtag* (#) es un enlace hacia otro espacio o galería virtual de exhibición, estos no pertenecen a un usuario en particular, por el contrario, son alimentados por un

número creciente de personas (tanto artistas como otros productores). Kumoloca seleccionó veinte a partir de sus necesidades narrativas y de las de sus coproductores. Cada uno de estos *hashtags* abrirá para su obra un camino distinto de significación y una extensión de su relato. En la figura 15 es posible observar qué ocurre cuando el lector elige el *hashtag* “#selfieart”. En la ventana desplegada encontrará todas las imágenes accionadas por el mismo detonante. Estas, aunque aparenten diferencias, están conectadas entre sí por sus productores y lectores. El selfi de Kumoloca circulará por esta galería y posiblemente active la producción de otro relato y de nuevos conceptos visuales.

La tercera sección del relato extendido de este selfi corresponde al espacio dedicado a los comentarios y reacciones de los lectores. La pertinencia de esta afirmación radica en que cada acción de los seguidores por medio de palabras, *emoticones* o un “me gusta” puede determinar la dirección de las próximas lecturas e interpretaciones y, en consecuencia, del proceso narrativo. Como se observa en la figura 14, Kumoloca aprovecha la intervención de sus lectores para estimular un diálogo y avivar su participación, lo cual fortalecerá su relato y lo involucrará en nuevos círculos de significación. Asimismo, cabe subrayar que las operaciones en este espacio mantienen a la composición en constante actualización y transformación, lejos de marcos estáticos; quien visite este espacio diariamente posiblemente encontrará una imagen diferente en cada ocasión.

A estos argumentos es preciso sumar la relevancia del papel del *smartphone* en las operaciones de extensión del selfi. Como se ha señalado anteriormente, un alto porcentaje de los usuarios de las redes sociales virtuales consumen su contenido a través de las pantallas de los *smartphones*. Las galerías se adaptan no solo al formato rectangular de estos dispositivos, sino también a la naturaleza táctil y móvil del visionado que proponen a la experiencia estética. Estas nuevas alternativas visuales facilitan la accesibilidad a las

obras y una relación más íntima que trasciende los límites físicos, lo cual invita a los artistas a renovar su técnica y su narrativa, asimismo, a sensibilizar su fotografía al tacto y a la fugacidad del “*scroll*” (término anglosajón utilizado para referirse al desplazamiento en los dispositivos táctiles).

Estas “comunidades *online*” han estimulado al arte fotográfico a explorar y enriquecerse en nuevos espacios de producción, donde el papel del autor se traslada de una individualidad a una “esfera pública participativa” (Brea, 2003) en la que lectores y artistas comparten un papel protagonista. Los “dispositivos de interacción dialógica y conversacional” (Brea, 2003), *smartphones*, proveen la llave tecnológica, técnica y del lenguaje al arte selfi para extender su narración y permeabilizarla a la necesaria acción creativa de los lectores. Como inseparables colaboradoras, las redes sociales como Instagram ofrecen una plataforma que no solo facilita cada una de estas gestiones artísticas contemporáneas sino que también se mantiene en constante actualización, flexible a las nuevas necesidades y propuestas de sus usuarios.

Los productores de selfis, envueltos en las nuevas prácticas en redes sociales, invitan a la curaduría contemporánea a reducir sus distanciamientos, a negociar, recuestionarse y actualizarse. Las aperturas y mudanzas hacia lo virtual acontecen y con una regularidad cada vez más oportuna, sin embargo, aún se aferran a ciertos planteamientos que parten de realidades y operaciones del arte propios de los espacios físicos de exhibición, esto condena a las obras nacidas en los entornos virtuales a ignorar su naturaleza y mutilar sus narraciones, especialmente, cuando son aisladas “de su proceso plural de producción” (Soulanges, 2015, p.176). Si bien es preciso no consentir una completa permeabilidad, es enriquecedor alcanzar convenios justos donde la tradición no restrinja y la novedad no quebrante o minimice.



## **Reconfiguraciones curatoriales en el museo a partir del fenómeno artístico del selfi**

En el año 2020, la enfermedad viral COVID-19 (catalogada como pandemia por la Organización Mundial de la Salud), condenó a la población mundial a un prolongado periodo de cuarentena que obligó a acelerar los procesos de digitalización y las migraciones hacia los entornos virtuales y con ello la adaptación o hasta hibridación con el *smartphone* (entre otros dispositivos electrónicos). Con la imposición del lema “Quédate en casa”, los intercambios económicos, sociales, culturales, entre otros, fueron forzados a desvincularse del contacto físico lo cual desencadenó serias crisis que alcanzaron también al arte. “El empujón, inesperado, lo está dando el COVID-19, tal vez porque, aunque su naturaleza sea biológica, es metafóricamente el primer virus cyborg. Se propaga con la misma facilidad por los cuerpos que por las pantallas. Y está revolucionando las dos dimensiones que constituyen nuestra frágil realidad” (Carrión, 2020). Infectado, el museo sufrió las consecuencias de vacíos académicos y prácticos que no lo prepararon para enfrentarse a las exigencias del mundo virtual, el público “avatar” y las nuevas dinámicas de consumo y producción. Distintas voces expertas de las ciencias médicas no descartan futuras pandemias similares o más críticas que la causada por el COVID-19. Ante este panorama incierto y con heridas latentes ¿es posible un camino favorable a través de la propuesta curatorial del selfi?

## **El museo: un escenario para el performance y el enriquecimiento de la narrativa artística selfi**

“El fenómeno selfi llegó al museo”. La pronunciación de esta afirmación ha variado su tonalidad paulatinamente, desde una mención indiferente o burlesca hasta una seria advertencia; en el contexto del Covid-19 la reflexión le ha concedido la voz de una oportunidad. Distintos investigadores han abordado los efectos del fenómeno en las dinámicas de la recepción en el museo, coinciden al sostener que el “modo de consumo de la escena del arte contemporáneo (...) ha experimentado cambios significativos, altamente influenciados por los avances tecnológicos de los dispositivos de creación de imágenes, las plataformas de redes sociales y por la tendencia de tomar selfies desde mediados de la década de 2000” (Hakim, 2017, p.82). Para ellos, el selfi no solo ha modificado los métodos de consumo ya instaurados sino que también ha propuesto uno propio, uno que trastoca “la función, la relación y la dinámica entre el público y la obra de arte” (Hakim, 2017, p.75). Estas declaraciones no son arbitrarias, responden a minuciosas observaciones del comportamiento del público en galerías de todo el mundo.

Cada visitante entra acompañado de su *smartphone* y a través de la pantalla táctil, previamente filtrada, experimenta cada espacio y obra. Es necesario acotar que sus comportamientos están habituados a los de su avatar en el mundo virtual, por ello es probable que los trasladen a sus recorridos en el museo, especialmente, porque nunca se desvinculan completamente de él, permanecen conectados gracias a sus dispositivos. Esta naturaleza dual de los receptores y las nuevas herramientas que cargan los impulsa a atravesar los límites de la contemplación pasiva ante las obras:

(...) la relación entre el consumidor y el arte ya no se limita a un momento contemplativo en la búsqueda de comprender una obra de arte desde un cierto punto de vista filosófico,

ideológico o estético, sino que abarca un tipo diferente de interacción en la que las obras de arte se utilizan como fondos que atienden a la necesidad de tomar selfies (Hakim, 2017, p.84).

La búsqueda de los receptores en cada obra se dirigirá hacia los signos, significados, que satisfagan los vacíos de sus narraciones identitarias. Sus actos de lectura e interpretación se traducen en “un gesto de apropiación, una forma de poseer el arte a través de su imagen. Los selfis permiten a las personas tejer objetos del museo en su propia identidad” (Kozinets, Gretzel y Dinhopl, 2017, p.4). La galería, por su parte, adopta una nueva función, su espacio se convierte en el escenario para los performances del selfi.

Centros comerciales, parques, entre otros puntos de recreación o de encuentro social, han acondicionado sus espacios para propiciar la práctica selfi. Las motivaciones las encuentran en los beneficios relacionados a mayores facilidades de alcance de la población, de atracción de clientes o de la recuperación de vínculos comunitarios con la garantía de que se multiplicarán en las redes sociales virtuales. Los museos no han sido la excepción: “Las políticas de los museos se están moviendo hacia la provisión de experiencias más participativas para adaptarse a la tendencia social de tomarse selfies” (Johnson et al., 2015, citado por Kozinets, Gretzel y Dinhopl, 2017, p.6), “(...) la toma de selfies otorga mayor importancia a los espacios de la galería que nunca. El núcleo de estas etapas es permitir que el yo sea el foco de la mirada” (Kozinets, Gretzel y Dinhopl, 2017, p.8). Las nuevas competencias lectoras de sus visitantes, mediadas por la tecnología, apelan a una relación con la espacialidad distinta, una más íntima y significativa. Las superficies neutras o vacías deben abandonar las cualidades de un mero fondo, cargarse, y convertirse en una extensión del espejo en el juego narrativo de resignificación y performance del yo. Asimismo, es necesario generar un ambiente que estimule la constante interacción entre obras, personas y

avatares en favor del florecimiento de diversas dinámicas creativas. Cada actualización curatorial en esta línea tornará al museo en escenario vivo.

En el marco del COVID-19 y la cuarentena obligatoria, los museos han urgido sus mudanzas hacia las sedes virtuales, previamente, algunos de ellos apostaron por una de las estrategias más efectivas: fomentar dinámicas de intercambio de los selfis producidos por sus visitantes en las redes sociales a través de *hashtags* (#). “#Museumselfie”, “#artsselfie”, entre otras variaciones, se han convertido en puentes de diálogo y coproducción entre obras, curadores, artistas y lectores. Un número aproximado de 81.500 usuarios (al mes de agosto de 2020) han utilizado el primer *hashtag* con el fin de participar de estas actividades, es preciso señalar que no es una cantidad estática, se mantiene en crecimiento y su ventana en constante renovación. El museo estadounidense Getty (con sede física y virtual) ha sido una de las instituciones que ha abrazado esta iniciativa, incluso optó por incorporar un *hashtag* propio (“#gettymuseum”).



Figura 16. Extensión del selfi de la usuaria de Instagram Sarah Monroy (2020).

El museo Getty instó a sus seguidores de Instagram a compartir las recreaciones de sus obras de arte preferidas a través de los *hashtags* (#) señalados. Sarah Monroy, usuaria de esta red, propuso un selfi que alude a la pintura *Los amantes* del artista surrealista René Magritte. Su narración se apropia del performance de los personajes de la imagen original pero incorpora un “disfraz” y un escenario distintos, lo cual le permite trasladar y reinterpretar su discurso cultural y crítico en el contexto del COVID-19. Así como Monroy, otros lectores se alejan de una copia “perfecta” e inclinan sus esfuerzos hacia la reescritura en primera persona de los relatos a la luz de sus propias realidades. Los alcances de estos intercambios permiten a los museos acceder a los nuevos ambientes artísticos, comprender

sus dinámicas, participar de ellas, actualizarse y enriquecer sus posibilidades, y, sin duda, una de sus llaves serán los *#hashtags*.

La llegada del fenómeno selfi ha trastocado los rituales de la visita al museo. Los nuevos lectores ya no se sacian con la documentación fotográfica tradicional en sus recorridos por las obras y sus espacios, necesitan apropiarse de ellos, tornar la cámara hacia sí y configurar el escenario para su interpretación. La práctica selfi alienta al receptor en el museo a convertirse en productor, colaborador en la labor artística desde una posición protagonista:

El método de consumo que incluye el proceso de apropiación, manipulación y transformación de las obras de arte en ajuste a las necesidades de los significados circulantes como proceso de construcción de identidad, es en este contexto un significante de la noción de que el consumo no es el final de un proceso, sino el comienzo de otra, por lo tanto ella misma una forma de producción (...) “producción secundaria” (Hakim, 2017, p.89)

El proceso narrativo del selfi artístico no encuentra su final en el acto contemplativo, persiste en el *smartphone* del lector. Las aperturas curatoriales, con un cada vez mayor respaldo institucional, han permitido a los museos convertirse en espacios propicios de intercambio entre lectores y artistas, especialmente en sus sedes virtuales (sitios web y redes sociales). La práctica artística del selfi persigue estas oportunidades para naturalizar una producción colectiva y constante, lejos de límites estrictos o jerarquías inalterables.

Los investigadores que alimentaron las previas propuestas (Hakim (2017), Kozinets, Gretzel y Dinhopl (2017)) delimitaron sus exploraciones a los efectos del fenómeno en el consumo de las obras de arte en los museos. Si bien en sus objetivos no manifestaron un

interés en el estudio de una consecuente influencia en la producción artística, no se abstuvieron de extender la siguiente invitación:

Si el consumo demuestra el papel activo de los consumidores en la transformación de la función y el significado simbólico de una obra de arte, ¿en qué medida influye esta producción secundaria o incluso determina el aspecto de producción de una obra de arte, producida por un artista en la escena del arte contemporáneo (...)? (Hakim, 2017, p.89).

**De la digitalización al nacimiento digital: el caso la Exhibición *From Selfie to Self-Expression* en la Galería Saatchi de arte contemporáneo (2017).**

En el contexto de la “Nueva Normalidad” las manifestaciones artísticas contemporáneas refuerzan su reclamo a los museos por un “acercamiento transmedia a sus públicos” pues de ello depende la vitalidad de sus dinámicas de producción:

Narrativas tradicionales imbricadas con las hipermedia, discursos mediáticos mediados que van más allá de su sede física para acercarse a sus públicos utilizando todo tipo de plataformas digitales, desde los ordenadores de sobremesa hasta los smartphones, sin olvidar soportes analógicos como el libro y todo tipo de productos de mercadotecnia. A esa diversidad, que aúna la sede física con todo tipo de soportes digitales y analógicos, es a lo que se denomina transmedia. El museo se está constituyendo como un auténtico paradigma de contenidos hipermedia y de acercamiento transmedia a sus públicos (Moreno, 2013, p.120).

Las configuraciones curatoriales dirigidas hacia estos propósitos deben partir de un estudio profundo de la figura del lector en tanto coproductor y, conforme a ello, fomentar el desarrollo de nuevas competencias que permitan a sus agentes dialogar con la pluralidad de sus necesidades estéticas y narrativas las cuales poseen estrechos vínculos con la de los artistas. Gracias a las aperturas actuales, las obras inscritas dentro de la práctica selfi

encuentran con mayor frecuencia escenarios fructíferos, sensibles a la naturaleza virtual de sus diversas extensiones. Tal ha sido el caso de la exhibición *From Selfie to Self-Expression* de la Galería Saatchi de arte contemporáneo en Londres, Inglaterra (2017).

La convocatoria fue dirigida tanto a artistas contemporáneos como al público en general y, como aliciente, se les propuso explorar las posibilidades estéticas y discursivas del selfi, valorar su rol en el panorama visual artístico contemporáneo y alejarse de estereotipos superficiales limitantes (Saatchi Gallery, 2017). Los organizadores del evento procuraron habilitar tanto la sede física como la virtual de la galería londinense, decisión justificada en su conocimiento sobre la naturaleza dual de la práctica, pues su producción se recrea en el performance que se desarrolla en los escenarios físicos y en los consiguientes procesos narrativos interactivos en los ambientes digitales. En la primera localidad (la física) se dispusieron 10 salas, dos de ellas con exclusiva dedicación a los selfis producidos por artistas contemporáneos, los cuales fueron expuestos a través de proyecciones digitales en constante transición (véase Figura 17). Por su parte, la siguiente sala fue preparada para motivar la interacción y participación de los visitantes. La dinámica para quienes ingresaban en ella consistía en tomarse selfis mientras eran fotografiados por otras cámaras instaladas en el lugar, estas imágenes serían proyectadas simultáneamente en las paredes (Saatchi Gallery, 2017) (véase Figura 18).





Figura 17. Sala en Galería Saatchi dedicada a la exposición de obras selfi de artistas contemporáneos participantes (2017).



Figura 18. Sala en Galería Saatchi dedicada a la participación de los visitantes (2017).

A partir de estas observaciones cabe resaltar de los ejercicios curatoriales los esfuerzos dedicados para que las proyecciones de las obras fueran consecuentes con su naturaleza inmaterial / digital y su particular movilidad, de haberse inclinado por impresiones estáticas sus lecturas percibirían vacíos estéticos y narrativos. Asimismo, diseñaron ambientes habitables, favorables para la interacción entre visitantes y obras. Por otro lado, la dinámica en la cual se fotografiaba a los participantes en el momento de la toma de sus selfis, avivaba los actos performáticos y el juego con los espejos (los cuales además eran pantallas digitales), dos procesos de suma riqueza para el tejido de los relatos selfi. Los *smartphones* cumplieron un rol clave, mediar todos los intercambios y fungir como los “puentes” hacia la continuación de la exhibición en las sedes virtuales (gracias a su conexión con Internet).

Uno de los patrocinadores más celebrados de esta propuesta de la Galería Saatchi fue la empresa de tecnología móvil Huawei. La razón podría obedecer no solo a un generoso aporte económico sino también a la tonalidad que concedió a la invitación dirigida al público y a los artistas; es decir, con su participación se reafirmó el uso del *smartphone* como instrumento fotográfico artístico. Asimismo, su contribución se extendió a la promoción de la exhibición en las sedes virtuales de la galería, en su sitio y en sus perfiles de redes sociales. En el primer portal virtual reservaron una de las páginas para exponer todos los selfis de quienes acudieron al llamado de la convocatoria inicial, de los cuales destacaron las obras de diez artistas contemporáneos conforme a la solidez de su propuesta (véase figura 19).

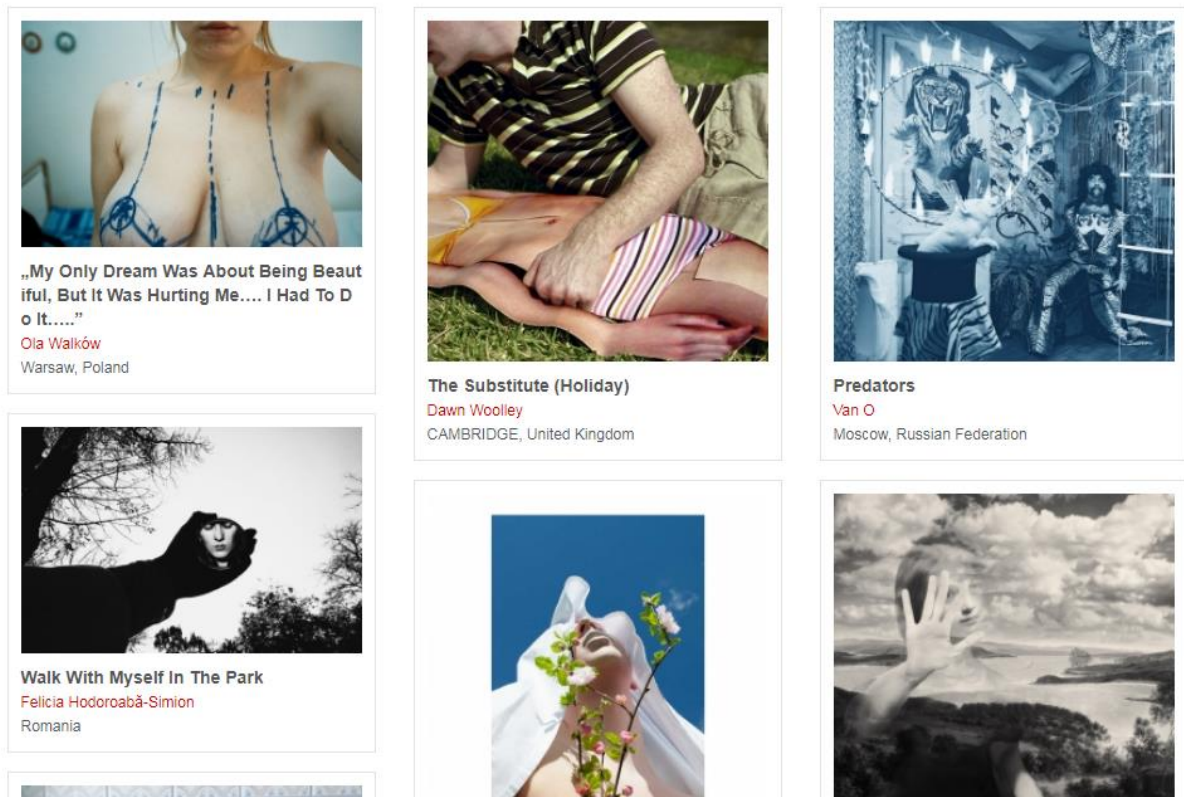


Figura 19. Sala virtual de la Galería Saatchi dedicada exhibición de obras destacadas de artistas contemporáneos (2017).

Al descender, en la pantalla, se encontraban las imágenes de otros participantes (sin clasificaciones explícitas indicadoras de su perfil profesional o artístico). Hasta el año 2019, esta sección se mantuvo en constante transformación, los visitantes tenían la posibilidad de cargar sus propias selfis, lo cual extendió el espacio de exhibición y los círculos narrativos de las obras publicadas (véase figura 20). Una exploración detenida de la galería permite la ubicación de signos que enlazan los caminos de construcción entre selfis y sus intercambios estéticos y conceptuales, una huella notable de su producción colectiva.

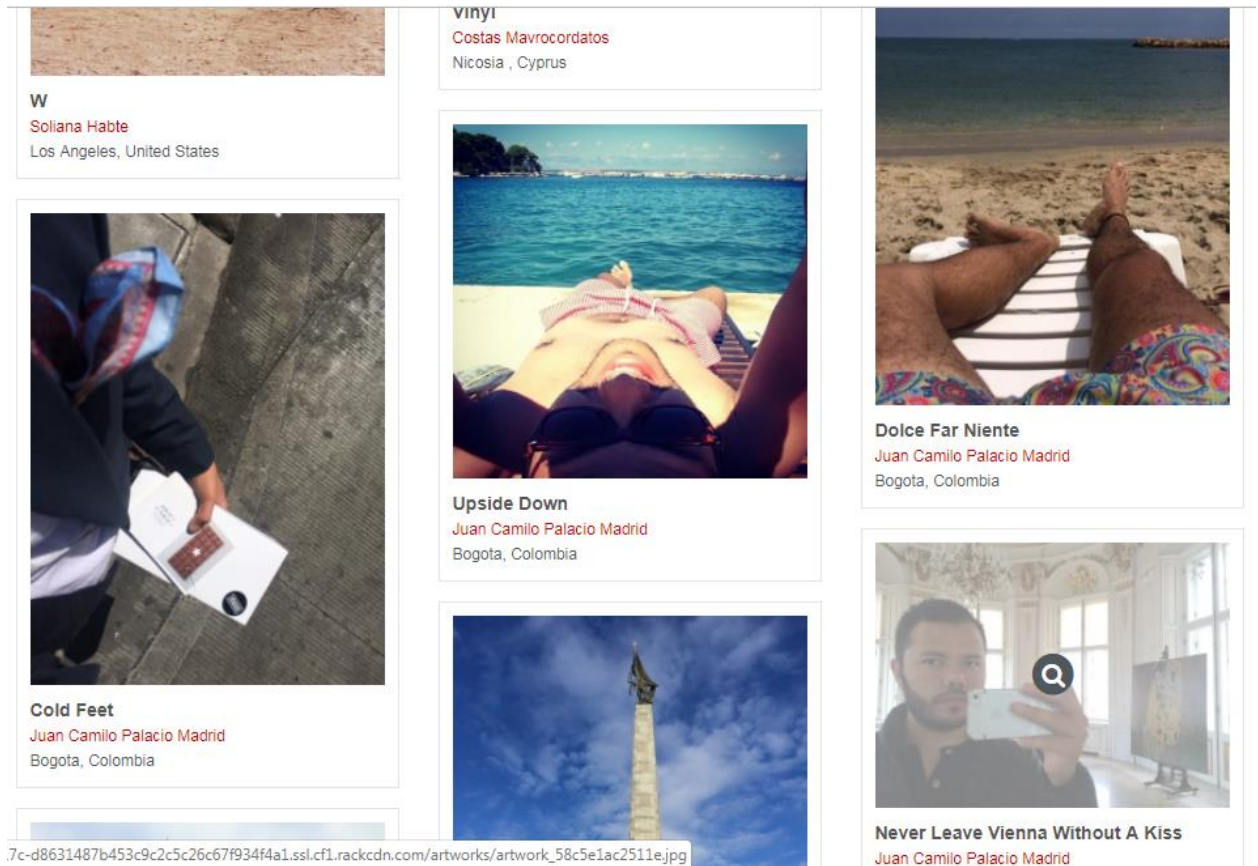


Figura 20. Sala virtual de la Galería Saatchi dedicada exhibición de los selfis de los visitantes y otros artistas (2017).

La “segunda sala virtual” de esta exhibición se instaló en la red social Instagram. La Galería Saatchi y la empresa Huawei idearon los *#hashtags* “#saatchiselfie”, “#HuaweiSaatchiLive”, “#HuaweiSelfExpression” tras el objetivo de involucrar a los seguidores en sus dinámicas curatoriales (véase figura 21). A través de los *#hashtags* vincularon los tres espacios (la sede física, el sitio web y el perfil de Instagram) y con ello facilitaron el tránsito narrativo y estético de las obras y sus extensiones (compuestas por los lectores), además de propiciar el encuentro entre artistas y visitantes y su intercambio de selfis. Cabe rescatar que fue aquí donde los organizadores percibieron una participación



creativa mayor y más fructífera. Esta es la única sala que permanece abierta al público y sus selfis en pos de su constante transformación y ampliación.

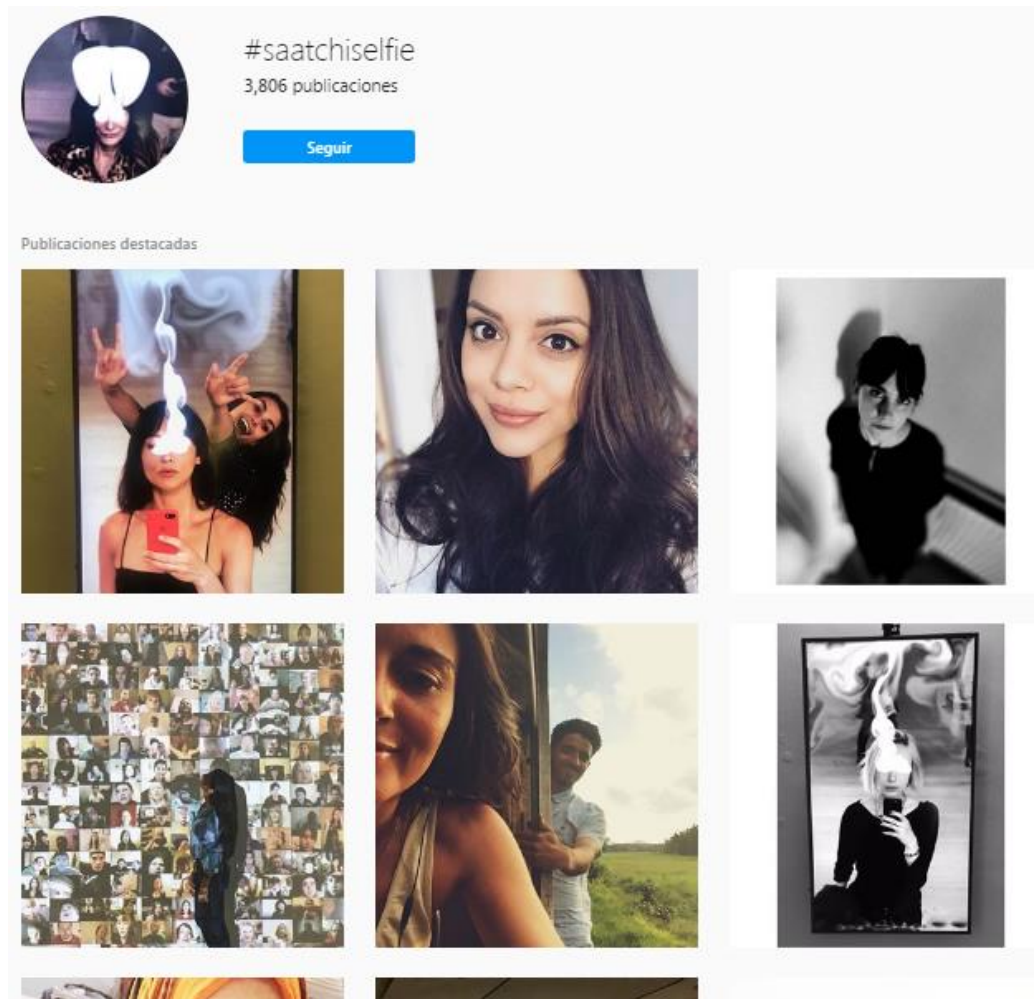


Figura 21. Sala virtual de la Galería Saatchi dedicada exhibición de los selfis de los visitantes y otros artistas de Instagram (2020).

La exposición virtual es una plataforma interactiva, visualmente dinámica, construida enteramente con el lenguaje y los dispositivos narrativos de la web: hipertexto, contenido multimedia, recorridos multidireccionales, uso de contenidos digitales de entornos sociales,

participación de los usuarios en la elaboración de comentarios, conexión con otros espacios digitales para la expansión de las informaciones (Rodríguez, 2013, pp. 155-156).

Las propuestas curatoriales del fenómeno selfi subrayan la necesidad de abandonar la reproducción de diseños y operaciones propios de los espacios físicos para las exposiciones virtuales y la pretensión de que las obras digitales se adecuen a sus moldes; en otras palabras, la invitación a los museos y sus colaboradores se ha dirigido a motivar su mudanza de la “digitalización al nacimiento digital”, al ritmo de los acontecimientos artísticos contemporáneos. Lamentablemente, el paso sorpresivo del COVID-19 significó una dura lección para aquellas instituciones que subvaloraron las actualizaciones y traslados hacia el mundo virtual y el estudio de sus dinámicas y lenguajes (en el específico de las manifestaciones artísticas que comparten estructuras narrativas similares a las del selfi). La crisis reveló dónde se encontraban los instrumentos necesarios para combatirla, en el *smartphone* en manos del lector, o más bien, el *@coautor*.

## **Recapitulación**

La llegada de fenómeno selfi a los museos (tanto como método de consumo así como obra), problematiza los procesos curatoriales tradicionales. Su incisión plantea la necesidad de generar cuestionamientos, aperturas, negociaciones y mudanzas, especialmente en relación con las figuras especializadas en la gestión de los productos artísticos. Resonantes crisis como la de la pandemia del COVID-19 en el año 2020, han urgido y subrayado la pertinencia de estas reconfiguraciones.

La cantidad de galerías que han abierto sus puertas a los selfis artísticos aumentaron considerablemente, sin embargo, esto no les ha garantizado espacios de exposición consecuentes con su naturaleza digital ni con las necesidades de sus productores. Los latentes prejuicios sobre la banalidad y superficialidad de su práctica así como la impermeabilidad de los muros de la tradición, favorecen los intentos de “adecuación” de los selfis a los moldes de sus predecesoras y, por consiguiente, al deterioro de la legibilidad de su propuesta artística. Posiblemente, la más grave de las “correcciones” curatoriales a estas fotografías es la omisión de la preparación de los espacios de intercambio entre artistas y lectores, los cuales, curiosamente, se empobrecen sin la mediación del *smartphone*. La autoría del selfi obedece a una pluralidad: sus círculos narrativos fecundan gracias a las intervenciones de artistas y lectores. A la luz de las carencias encontradas los productores se han motivado a participar activamente de las mudanzas y configuraciones hacia las galerías virtuales y sus modalidades interactivas.

El espacio fotográfico de los relatos selfis se ha visto limitado dentro de los marcos tradicionales. Las ansiedades narrativas y estéticas de los autores, producto de sus experiencias visuales en redes sociales como Instagram, han estimulado no solo la

permeabilización de las composiciones sino también su extensión. Los artistas procuran activar, para cada una de sus obras, círculos narrativos inagotables que se tornan posibles gracias la intervención del lector. Por ello es necesaria su dedicación a la expansión y preparación de los terrenos de sus imágenes de modo que sean sensibles a los diálogos, intercambios y apropiaciones (de naturaleza textual, gráfica o fotográfica). La pertinencia de estos señalamientos se justifica en las propias propuestas curatoriales del selfi a los museos pues sus raíces emergen de este complejo de operaciones creativas, en dirección a un ideal de “esfera pública participativa” (Brea, 2003), asequible por las posibilidades técnicas del *smartphone* y las plataformas virtuales así como por el lenguaje llave de todas las aperturas, el de los *#hashtags*.

Ante las exigencias de las nuevas dinámicas de consumo y producción artísticas (nacidas en los ambientes virtuales) el fenómeno selfi se plantea como una propuesta curatorial fundamentada en sus propias dinámicas narrativas en redes sociales. Para los visitantes de las galerías físicas, esta práctica *postfotográfica* propone una transición de la contemplación pasiva a la apropiación e intervención. Conforme a ello, el espacio de la exhibición se torna en escenario para sus actos performáticos los cuales alimentan sus intercambios estéticos y narrativos y avivan la escritura colaborativa. Las mudanzas hacia las plataformas virtuales se proponen desde un marco estratégico consecuente con el perfil de las manifestaciones artísticas fotográficas contemporáneas y, especialmente, como una solución a las carencias que enfrentan las sedes físicas. La promoción de *#hashtags* como “#Museumselfie” y “#artselfie” son parte de las operaciones más efectivas, abren para los museos salas virtuales de encuentro y diálogo entre artistas y lectores que favorecen su expansión, actualización y enriquecimiento curatorial.



“De la digitalización al nacimiento digital” hay una diversidad de caminos a elegir, no obstante, ninguno de ellos sería viable sin el *@coautor* como gestor protagonista y el *smartphone* en tanto instrumento de consumo y producción artística. El fenómeno selfi no propone respuestas absolutas ni garantiza perfección en sus soluciones. Su propósito al ingresar al escenario de las artes es agitar los modelos más rígidos de la tradición que aún impermeabilizan las paredes del museo y cuestionarlos frente al espejo de la pantalla táctil. Desde su esfera de producción colaborativa, *@artistas* y *@lectores* forjarán los *#puentes* necesarios para el encuentro.

## CONCLUSIONES FINALES

Ante la llegada del fenómeno selfi al escenario artístico fotográfico contemporáneo, esta investigación partió del propósito de analizar los alcances técnicos, estéticos, “pluriautoriales” y curatoriales de algunas narrativas emergentes del selfi en tanto manifestación artística. Conforme a ello, se dedicó un primer capítulo a la examinación del papel de los recursos de producción y edición digital en pos de una narrativa propia del selfi. Se destacó al *smartphone* como el principal instrumento promotor de esta “escritura fotográfica”. Para la práctica selfi, este dispositivo se convirtió no solo en su medio de producción y exhibición sino también en la fuente de la construcción de su lenguaje y en lugar vital de encuentro para sus productores (gracias también a las plataformas virtuales). La pantalla del *smartphone* adopta para los artistas el papel de un nuevo espejo ante el cual poder performar sus personajes y el de un signo permeable a las distintas cargas simbólicas e identitarias de cada relato (especialmente desde los contextos culturales virtuales contemporáneos). En tanto parte del complejo instrumental del *smartphone*, sus actualizaciones tecnológicas (aquellas destinadas a la creación y consumo de imágenes) han ampliado el abanico de posibilidades técnicas para la producción, entre las más relevantes los filtros digitales, necesarios para la “traducción” estética y conceptual de las narraciones y para estrechar los vínculos entre realidad y ficción virtual hacia un acercamiento a los lectores y a la estimulación de su acción creativa. Por otro lado, en la búsqueda de una diferenciación estética, lejos de los rígidos estándares de calidad y belleza, los artistas han procurado para sus imágenes resaltar la huella del “error” de la cámara del *smartphone*, de sus “debilidades” técnicas, para desmaquillar y enriquecer el sentido de sus relatos.

Como parte de los recursos estéticos y narrativos más valiosos de los procesos de edición digital del selfi se destaca a la apropiación. Los artistas logran a través de ella (en una suerte de collage digital) incorporar distintas voces a su narración, avivar los intercambios performáticos entre el “yo” y el “otro” y la recontextualizar discursos propios y externos. Hacia fines similares, los productores también aprovechan las herramientas de edición para intervenir el lenguaje fotográfico, manipular su uniformidad técnica y convertirlo en un híbrido. Gráficos y textos redireccionan la lectura acostumbrada a la mimesis y diversifican las posibilidades del recorrido interpretativo. Estos diálogos entre disciplinas artísticas manifestados en los selfis incluyen también al *net.art*, especialmente, en la manipulación de los códigos de las imágenes para borrar, sustituir o agregar extractos que “distorsionen” notablemente su composición (referencia a la técnica *glitch*). Cada uno de estos recursos estéticos y narrativos, facilitados por la tecnología *smartphone*, responden a la necesidad de los artistas selfi de desvincularse de ciertos modelos tradicionales de producción del autorretrato, sobre todo aquellos apegados a la mimesis, la belleza, la maestría técnica, la memoria y la materialidad, para diferenciar a sus obras y fecundar otras vertientes narrativas.

El segundo capítulo inclinó el estudio hacia los cuestionamientos y rupturas con las nociones tradicionales de autoría planteados por el fenómeno selfi a su llegada a los escenarios artísticos contemporáneos. Al analizar los caminos narrativos de las obras selfi se identificó lo autoral desde dos lugares distintos, desde las figuras del fotógrafo-artista y del lector, sin desvincular ni priorizar una labor sobre otra, especialmente en el espacio de las redes sociales. De aquí la necesidad de utilizar el concepto de “pluriautoría” pues son numerosas y diversas las voces que pueden narrar un solo selfi. A partir de esto, la primera ruptura identificada y analizada correspondió a la legitimación institucional de la

“pluriautoría” como parte del proceso de producción artística del selfi y su promoción en los distintos espacios de creación y exhibición. Los @artistas de selfis se pronuncian desde una pluralidad y en primera persona (nosotros) para avivar el juego reflexivo, además, procuran resguardar su identidad “física-real” en el anonimato virtual y despertar en sus coproductores la necesidad de apropiación de su performance y relato. El aprendizaje del lenguaje de las redes sociales (el los *#hashtags*, *emoticones* y *@arrobas*) así como el de los filtros estéticos del *smartphone*, conforman parte de las nuevas habilidades de los productores, son la clave para escribir o traducir sus obras y alcanzar el diálogo con los lectores/productores y su intervención.

El salto de los @lectores de la contemplación y lectura pasiva a la apropiación, la intervención y la narración (en el caso del selfi), fue motivado por la tecnología del *smartphone*. Las barreras de la técnica se redujeron a simples pulsaciones y deslizamientos, cada vez con menos pérdidas de calidad de las imágenes. La pantalla táctil de este dispositivo modificó la experiencia estética de la fotografía digital, le otorgó una suerte de materialidad que permite a los lectores un acercamiento más íntimo con las obras y despierta en ellos actos apropiacionistas y su escritura. Finalmente, se insistió en que la “coautoría” no es una novedad para el arte, sin embargo, no es necesariamente obligatoria o perceptible en la exhibición. Para el selfi, en cambio, la acción del @lector es vital y debe materializarse en la composición de la obra, de lo contrario su narración se tornará infértil.

En el tercer capítulo se concluye con un análisis del rol de los espacios de exhibición virtual en las narrativas del selfi artístico y sus propuestas curatoriales. Se identifica en la red social Instagram, una particularidad de los procesos de producción del selfi: la extensión de su espacio narrativo más allá de los márgenes fotográficos. Artistas y lectores, en tanto coproductores, emplean considerables esfuerzos en distintas operaciones

curatoriales que buscan estimular los encuentros, diálogos e intercambios estéticos y narrativos; claves para la composición de los selfis. Un mediador imprescindible para ello es el *smartphone* pues facilita el acceso a las plataformas y a los lenguajes empleados (el fotográfico/gráfico y el de los *#hashtags*). A su inminente llegada al museo, como obras y como método de consumo, los selfis han agitado los modelos tradicionales curatoriales (en el específico de las obras fotográficas) y despertado detracciones. Sin embargo, la urgencia de las mudanzas hacia los entornos digitales ha tornado los prejuicios en reflexiones sobre sus posibilidades y virtudes. La invitación de los selfis a los museos es a convertirse en escenarios donde obras, artistas y lectores participen en un mismo círculo creativo. Insisten en trasladar sus procesos de extensión a las galerías para materializar la escritura de cada visitante y otorgarle una voz protagonista. Asimismo, proponen construir *#puentes* efectivos hacia las sedes virtuales a través de las pantallas de los *smartphones* y del lenguaje de los *#hashtags*. Su estrategia procura ser consecuente con el perfil de las manifestaciones artísticas fotográficas contemporáneas, especialmente, aquellas que se ven reducidas en los moldes más rígidos de la tradición.

Los selfis han saltado de las pantallas de los *smartphones* a las galerías de arte (y viceversa), ¿qué significa esto para el arte fotográfico? Que ahora dispone de otras puertas para abrir, de otros espacios para explorar (y dónde explorarse) y de otras voces para su expresión. Los selfis introducen en el escenario artístico nuevos espejos que reflejan cómo para la fotografía la “transformación es vida” (Brossa, s.f, citado por Fontcuberta, 2016, p.240).

## REFLEXIONES PERSONALES TRAS UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL SELFÍ ARTÍSTICO

Mi investigación sobre los selfis nació a raíz de una experiencia en mi trabajo como fotógrafa retratista. Una familia me solicitó una breve sesión como regalo para su hija. Avanzado el proceso, se me acercó la madre para observar las fotografías en las que ella figuraba. Sorprendida, me reclamó: “esa no soy yo”. En ese momento, sujeta a mis convicciones sobre la “veracidad” del documento fotográfico, no comprendí a qué se refería y alegué que era imposible que la cámara pudiera mentir sobre su realidad física. Mis dudas aumentaron conforme reflexionaba sobre sus palabras y me propuse indagar en el perfil de Facebook de la mujer, allí encontré la respuesta: era constante en la práctica de tomarse selfis y, efectivamente, su representación en ellos distaba de la mía. Insistí en defender que el trabajo de un profesional no podría ser “superado” por fotografías realizadas por un aficionado y su *smartphone*. En mi formación técnica, aprendí a aferrarme a los modelos de producción tradicionales, con las cámaras e instrumentos “correctos” pues eso siempre “garantizaría” la “calidad” de mi trabajo. Cada uno de mis prejuicios los alimenté con estudios externos que calificaban el tomarse selfis como una actividad banal, síntoma de una excesiva vanidad y narcicismo y sin contenidos significativos más allá de esas superficialidades. La dirección de mi investigación era clara, sin embargo, se interpuso en mi camino un nuevo espejo.

Al explorar artículos y tesis sobre las distintas problemáticas alrededor del fenómeno selfí encontré una noticia inesperada: “Los selfis han llegado al museo”. La novedad y el peso de los discursos de las obras que vi inscritas como selfis artísticos me provocaron sumergirme en una reflexión más allá de los dictados de mi formación y

experiencia. Recuestioné el porqué de la posición desde la cual estaba observando y analizando la práctica y reconfiguré mi mirada hacia ellos. Afortunadamente, este giro me llevó hacia las voces de otros investigadores tanto de las ciencias sociales como de las artes, los cuales me permitieron un mayor y satisfactorio acercamiento teórico. A partir de mis nuevos diálogos con los selfis, la esquematización de mi propuesta se dirigió hacia la particularidad de su narrativa y su alimento técnico, estético, “pluriautorial” y curatorial.

A través del lente fotográfico me propuse resolver los vacíos de los análisis de las distintas investigaciones que elegí como mis primeras guías. Sin embargo, al enfrentarme a un fenómeno de la actualidad, en constante transformación, mi camino se tornó complejo. Para mis marcos teóricos y metodológicos fue necesario abandonar modelos tradicionales, extraer conceptos de distinta autoría y corriente y entretejer un esquema propio, lo suficientemente flexible y amplio para las posibles mutaciones de mi objeto de estudio. Mis reflexiones iniciales me permitieron entender la relevancia de las obras como mayor fuente de información sobre el fenómeno, en ellas encontraría los insumos estéticos y conceptuales necesarios para un análisis formal técnico fotográfico y, con él, activar las discusiones teóricas. El recorrido hacia el encuentro con estas imágenes y la exploración efectiva de todas sus dinámicas narrativas fue facilitado por una cuenta en la red social Instagram que abrí. A través de esta ventana no solo pude dedicarme a la observación de los selfis artísticos sino también a involucrarme directamente en sus círculos de producción. Conseguí interactuar con artistas y lectores, aprender su lenguaje (visual y de los *#hashtags*), incorporar al *smartphone* dentro de mis instrumentos habituales y participar de sus intercambios (incluso con selfis propios). De haberme mantenido distante, no habría podido sostener mi propuesta hasta sus planteamientos finales.

Aunque altos representantes de la fotografía contemporánea nieguen su impermeabilidad a las nuevas manifestaciones “postfotográficas”, en la realidad académica y profesional aún persisten los prejuicios sobre todo aquello que se aleje de los modelos tradicionales, prueba de ello fue mi propio posicionamiento al inicio de mis pesquisas. No deseo expresar que sea necesario desestabilizar los pilares de la fotografía, sin embargo, no deben obstaculizar nuestra mirada ni entorpecer nuestro caminar hacia delante, menos aún ante los nuevos panoramas de la era digital en los cuales el protagonismo de la fotografía no solo ha trastocado la cultura visual sino también las esferas comerciales, tecnológicas y sociales.

Así como si fuera un selfi, insistiré en que este proceso investigativo no culmine aquí. Invito a los próximos lectores/investigadores a extender este “relato”, a recuestionarlo, a problematizar mi propuesta a través de otros “filtros”, a la luz de las futuras manifestaciones de los selfis y sus variantes. A los fotógrafos los insto a que no se limiten a la “contemplación pasiva” de todos los movimientos que acontecen a su alrededor, es preciso su salto a la coautoría.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, M. (2006). ¿ Existe la autoficción hispanoamericana?. Cuadernos del CILHA, 7(7-8). Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1095>
- Ardévol, E & Gómez-Cruz, E. (enero-junio 2012). Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVII, n.o 1, pp. 181-208, ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457, doi: 10.3989/rntp.2012.07.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En Barthes, R. *El susurro del lenguaje* (pp.65-71). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 15-57). México: Itaca.
- Brea, J. L. (1996). *El inconsciente óptico y el segundo obturador: la fotografía en la era de su computerización*. Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://laselecta.org/archivos/joseluisbrea/Elinconcienteoptico.pdf>
- Brea, J. L. (2003). El tercer umbral. *Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Recuperado de <https://previa.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf>
- Camats i Petanàs, J. *Autorretrato: la mirada interior* (Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/148783>
- Canga, M. (2015). Introducción al fenómeno del selfie: valoración y perspectivas de análisis. *Revista Fotocinema*, N°10, pp.1-29. E-ISSN: 2172-0150.

- Castelo, L. (2005). *Usos no normativos del lenguaje fotográfico*. (Tesis doctoral en Bellas Artes) Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperada de <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr>
- Carrión, J. (29 de marzo de 2020). La biología está acelerando la digitalización del mundo. The New York Times. Recuperado de: [https://www.nytimes.com/es/2020/03/29/espanol/opinion/coronavirus-revolucion-digital.html?fbclid=IwAR1oRSulzR\\_Y7QEBHK9F2fvzkroYKtkKdiKEemmBAu3hp6jl0suvGDPCrc](https://www.nytimes.com/es/2020/03/29/espanol/opinion/coronavirus-revolucion-digital.html?fbclid=IwAR1oRSulzR_Y7QEBHK9F2fvzkroYKtkKdiKEemmBAu3hp6jl0suvGDPCrc)
- Castillo, A. (2014). De Rembrandt al selfie. Tecnología transparente y herramientas incorporadas como generadores de la imagen del artista en el Autorretrato con dos círculos de Rembrandt van Rijn y el ego-shot Petra Cortright-selfie. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, (14), 57-64. <file:///C:/Users/Sofia/Downloads/DialnetDeRembrandtAlSelfieTecnologiaTransparenteYHerramie-5580552.pdf>
- Crozier, W. R., & Greenhalgh, P. (1988). Self-portraits as presentations of self. *Leonardo*, 21(1), 29-33.
- Danto, A. (2003). Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia. Madrid, España: Paidós.
- Dubois, P. (1983). *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Fernández, C. (2014). Prácticas transmedia en la era del prosumidor: Hacia una definición del Contenido Generado por el Usuario (CGU). *CIC. Cuadernos de Información y*

- Comunicación*, 19, 53-67. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/935/93530573004.pdf>
- Ferreira, A. d. O. (2017). Estudo da selfie como narrativa autobiográfica e testemunhal: O caso dos refugiados sírios. Universidade Tuiuti do Parana. Recuperado de [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UTP\\_92eb987f8d05074a106c83b8718e0664](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UTP_92eb987f8d05074a106c83b8718e0664)
- Fontcuberta, J. (2011). Por un manifiesto posfotográfico. *Suplemento cultural de La Vanguardia*.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor?. En Foucault, M. Obras esenciales (pp.291-317). Barcelona: Paidós.
- Giroux, H. A. (2015). Selfie culture in the age of corporate and state surveillance. *Third Text*, 29(3), 155-164. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2015.1082339>
- Hakim, S. (2017). You Selfie, Therefore We Are: Indonesian Contemporary Art Consumption, Production and It's Dynamics. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 4(2), 75-90. <http://journal.isi.ac.id/index.php/IJCAS/article/view/1967/645>
- Heinich, N. (2017). El paradigma del arte contemporáneo. Madrid, España: Casimiro
- Huawei. (2019). *HUAWEI Mate 10 Lite*. [página de internet]. Recuperado de <https://consumer.huawei.com/es/phones/mate10-lite/>
- Jiménez, J. (2004). *Teoría del arte*. Madrid, España: Tecnos.

- Kozinets, R., Gretzel, U., & Dinhopl, A. (2017). Self in Art/Self As Art: Museum Selfies As Identity Work. *Frontiers in psychology*, 8, 731. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.00731/full>
- Lozano, A. (2014). La digitalización del cuerpo en los smartphones. *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, (13), 31-41. Recuperado de <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n13/lozano.pdf>
- Lynn, Rodrigo & Rosales. (2007). *Fotografía. Manual básico de blanco y negro*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marzal, J. (2005). Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales. En R. López, J. Marzal, y F. Gómez (Eds), *El análisis de la imagen fotográfica* (pp.49-78). Castellón, España: Universitat Jaume I.
- Manjón, A, (7 de noviembre de 2017). La Bienal Contextos se inaugura hoy con la ‘selfie’ como tema principal. *El Deber*. Recuperado de <https://www.eldeber.com.bo/escenas/La-Bienal-Contextos-se-inaugura-hoy-con-la-selfie-como-tema-principal-20171106-0080.html>
- Menkman, R. (2011). Glitch studies manifesto. *Video vortex reader II: Moving images beyond YouTube*, 336-347. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/0732/56f0c90a712365890f379f7dc55bd1377f3e.pdf>
- Mira Pastor, E. (2016). TIEMPO Y NARRATIVIDAD EN LA FOTOGRAFÍA: DE LA PARADOJA AL CAMPO EXPANDIDO. *Revista Fotocinema*, (12). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/32326637.pdf>

- Moreno, I. (2013). Genoma digital del museo. En Bellido, M. (Ed.), *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas* (pp.119-135). Barcelona, España: Editorial UOC. Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/sibdilibrosp/detail.action?docID=3222538>.
- Oxford University Press. (2016). *Oxford Dictionaries*. Reino Unido. Consultado en: <https://en.oxforddictionaries.com/>.
- Perasso, V. (9 de agosto de 2015). La locura de los selfies, en números. *BBC Mundo*. Recuperado de [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/08/150807\\_finde\\_selfies\\_estadisticas\\_lb](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/08/150807_finde_selfies_estadisticas_lb).
- Plowman, Dimery, Gee, King, Laing & Fletcher. (2013). *Fotografía. Toda la Historia*. Barcelona, España: Blume.
- Rodríguez, N. (2013). El museo y su problematización digital: epistemologías en transición. En Bellido, M. (Ed.), *Arte y museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas* (pp.137-159). Barcelona, España: Editorial UOC. Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/sibdilibrosp/detail.action?docID=3222538>.
- Rubio, J. M. (2014). Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua. Castilla: Estudios de Literatura, (5), 26-38. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12303>
- Saatchi Gallery. (2017). *Selfie to Self-Expression*. [página de internet]. Recuperado de <https://www.saatchigallery.com/selfie/>
- Soulanges, F. (2015). *Estética de la Fotografía*. La marca editora.
- Suler, J. (2015). From Self-Portraits to Selfies. *International Journal Of Applied Psychoanalytic Studies*, 12(2), 175-180. doi:10.1002/aps.1448

- Tifentale, A. (febrero de 2014). The Selfie: Making sense of the “Masturbation of Self Image” and the “Virtual Mini-Me”. *Selfiecity.net* .Recuperado de: [http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Tifentale\\_Alise\\_Selfiecit.pdf](http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Tifentale_Alise_Selfiecit.pdf)
- Tifentale, A. (2016). The Selfie: More and Less than a Self-Portrait. [https://static1.squarespace.com/static/5623280de4b08ff533eaa145/t/5988bf3febbd1a1db1a2cce1/1502134080276/Tifentale\\_Alise\\_Selfie\\_Routlege\\_draft\\_as\\_of\\_11\\_09\\_2016.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5623280de4b08ff533eaa145/t/5988bf3febbd1a1db1a2cce1/1502134080276/Tifentale_Alise_Selfie_Routlege_draft_as_of_11_09_2016.pdf)
- Triquell, A., & Prácticas de oficio. (2011). Imágenes que nos miran. Experiencia, visualidad e identidad narrativa. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, 7(8). Recuperado de: <http://www.ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic51.pdf>
- Warner, M. (2012). 100 ideas que cambiaron la fotografía. Barcelona, España: Editorial Art Blume.
- Watson, B. T. (2014). LOOK AT ME, but not all of me: Examining the selfie phenomenon through an art historical lens. <https://static1.squarespace.com/static/546fe922e4b07d8202b7f2b7/t/552b5c94e4b031351c1cc4af/1428905108315/Look+At+Me%2C+But+Not+ALL+Of+Me.pdf>
- Zambrana, M. y Fernández, R. (20 de diciembre de 2016). Un hombre mata a tiros al embajador ruso en Turquía al grito de “Alepo, venganza”. El País. Recuperado de [https://elpais.com/internacional/2016/12/19/actualidad/1482164655\\_166781.html](https://elpais.com/internacional/2016/12/19/actualidad/1482164655_166781.html).
- Zamora, F. (2008). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas.